

46

دعوة إلى الموسيقى

تأليف
يوسف السيسي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

46

دعوة إلى الموسيقى

تأليف
يوسف السيسي



المحتوى

مقدمه

كانت الموسيقى أنهارا تروي الأرض والناس، ودماء تدفع الحياة في قلوب البشر، وسرا يحكم الروح.. كانت وحيا يرتفع بالإنسان ويجعل منه حكمة وعبقرية ووحدة. هي نبض الوجود، وإيقاع الأمل، وعزاء وبرد... هي هواية وحب لكل البشر... ترددها الطبيعة والتاريخ والأساطير والعقائد والأديان والكون والأحلام دون ما ضجر..

كيف يمكن أن يكون الإنسان عظيما أو مجيدا أو حاكما.. لمهنة أو حرفة دون أن يكون متذوقا للموسيقى؟.. إنها تغمر جمود الحياة بالإنسانية والمرونة والعدل.. و.. فالمستمع المتذوق موسيقي مشترك في الإبداع، لأن هذا الفن لا يوجد إلا في ضمير البشر وذاكرتهم. ولا يكون عذبا إلا عندما يتردد رنينه في تاريخ الذكريات وفي عقول صحيحة تربط بين الحاضر والماضي في لحن واحد متكامل..

كيف نحتاج إلى كتب لنتذوق الموسيقى وهي تنبع من داخل كياننا عندما نسمعها، من نبض قلوبنا وإيقاع خطواتنا وارتباطنا بإيقاع الطبيعة والكون من حولنا.. ؟.... ولكنه الضجيج والأحقاد وتلوث الطبيعة بالمدنية والكون بالأقمار الصناعية.. فلا بأس، إليكم مساهمتي بهذا الكتاب..

كلنا ندعي معرفة الموسيقى الرفيعة حتى نبدو مثقفين ومتحضرين فتعالوا نحول الادعاء إلى حقيقة.. تعالوا ندرس جوانب التذوق الموسيقي

ونتعرف على مكونات الموسيقى وتعبيرها وتاريخها وأساليبها وملامحها، فهي توحد المشاعر وترفع من قدراتنا وتزيد طاقاتنا وتبرز جوانب التفاؤل والعزاء..

لنتفق أولا على أن أعدى أعداء الفن الموسيقي هم تجار الموسيقى، الذين يقبل على تجارتهم كل مستمع دون عناء، وتسري السموم في أسماعهم وتختلط في كيانهم وذاكرتهم مع ما يأكلون ويشربون، ومع ما يؤدون في الحياة من أعمال تدنس الوجود.. إن الموسيقى لغة لا نقرؤها ولا نراها ولا نحسها مجسدة إلا في أعماقنا وضمائرنا، فكيف نقبلها من الأميين، وكيف نتركها في أيدي تجار عابثين إلا إذا كنا نحن مشاركين في سخف الحياة وانحطاط السلوك وتلوث البيئة وتخلف البشرية.

لا يمكن أن يتكامل الحديث عن الموسيقى في كتاب واحد كهذا، ولا بجهد فدائي لصوت واحد ينادي، ولكني أحاول أن أكمل طريقا قصيرا بدأ لقراء العربية منذ سنوات قليلة بأقلام نبيلة مهدت لي الطريق.

ينبع هذا الكتاب من رحيق تجمع في ذاكرتي عبر سنوات عمري، ومن أفواه أساتذة وخبرات نادرة أعتقد إني كنت محظوظا بالحصول عليها، وهو خلاصة لقراءات لا أستطيع حصرها بلغات ألمانية وإنجليزية وفرنسية وعربية. لذلك، فإن مراجعي الحقيقية هي ذاكرتي وكياني وخبراتي، أما ما تجدونه مدونا في آخر هذا الكتاب فهي المراجع التي حصلت منها على بيانات محددة، أو تواريخ، أو نصوص مختارة للتدليل من خطابات وأحاديث فلاسفة ومفكرين وموسيقيين، وقد انتقيتها لتلقي الضوء على جوانب هامة في حياة المؤلفين، أو أساليب الكتابة الموسيقية، أو تفسير لبعض الغموض الذي يلف البناء الموسيقي من أجل تقييم حقيقي بناء..

يشتمل الكتاب أيضا في جميع أبوابه على ربط مقارن بين الفن الموسيقي والفنون الأخرى الأكثر شيوعا كالفن التشكيلي والشعر والأدب والعمارة والتاريخ، وتبرز هذه المقارنات بشكل خاص في «فصول العصور والأساليب الموسيقية»، وقد تناولتها بدءا من العصر القوطي وحتى يومنا هذا.. والواقع أن الموسيقى المعاصرة واتجاهاتها العديدة قد لا تروق لأغلب المستمعين حتى في البلاد الأوروبية التي سبقتنا في مجالات الثقافة الموسيقية، ولكننا نستعرض جوانب عديدة منها كمعرفة هامة للمثقفين، ولأن ما يعرضه هذا

الكتاب منها قد لا تكون أقلام أخرى قد تناولته. وعن تذوق الموسيقى العالمية المعاصرة فلا بأس لو أمكن ذلك دون أن نقيس عليها إبداع عظماء القرون الماضية من المؤلفات الشامخة التي حكم عليها الزمن بالبقاء وأصبحت جزءا من تاريخ الحضارة ومفخرة للبشرية.

قد يلحظ القارئ أوجه نقص عديدة فلا يغطي هذا الكتاب باستفاضة كافة جوانب الحضارة الموسيقية. ولكني حاولت ذلك بطريقة أو بأخرى فلا يوجد موضوع عن القومية في الموسيقى على سبيل المثال، إلا أني تناولت القومية في سير بعض المؤلفين العظماء أمثال «دفورجاك»، و«دي فايا»، و«بارتوك»، وفي مواقع أخرى كثيرة لأنه لا توجد فواصل تاريخية حاسمة بين عصر وآخر أو أسلوب ومدرسة فنجد أسلوبا كلاسيكيا في العصر الحديث وآخر رومانتيكيا في العصر الكلاسيكي أو في عصر الباروك.. هذا فضلا عن أن المدرسة القومية في الموسيقى العالمية قد تناولتها بكثرة أقلام عزيزة.. أما هنا فقد بحثت عن غير المألوف وأكملت ما أعتقد أنه لم يستوف بشكل كاف في المكتبة العربية.

أعترف أني من أشد المعجبين بأعمال باخ-هايدن-موتسارت وبسير حياتهم الرائدة، ولكني لم أستطع أن أفرد موضوعا خاصا بكل منهم بل تناولت فلسفتهم وأساليب موسيقاهم في مواقع كثيرة مكتفيا بما كتب عنهم في مجالات أخرى كثيرة..

وفي دعوتي إليك أيها القارئ العزيز اخترت موضوعات تهم الجميع في مجتمعنا العربي..-ما أهمية المايسترو؟ وهل هو أسطورة أم حقيقة؟-الإلهام، والموهبة، والوحي الموسيقي.. ! وهل هي مبرر للجهل والأمية بين عباقرة التأليف الموسيقي، دون المساس بأحد من كبار الموسيقيين القريبين من قلوبنا، ولكن بالعلم وحده وبالدليل نتحدث ونتحاور مع ضمائرنا دون أن نلغي عقولنا في متاهات الأكاذيب..

ولم أتناول غير الهام والشائع من قوالب الموسيقى العالمية، بينما تعرضت في مواقع متعددة للقوالب الموسيقية البسيطة أو الأقل شيوعا-والتذوق الموسيقي يتطلب معرفة بأساليب وعصور الموسيقى، وبالقوالب الموسيقية، وتفسير وظيفة العقل والشعور، وسير المؤلفين الموسيقيين وظروف حياتهم..

تجنبت شرح المؤلفات الشهيرة كلا على حدة، والتدرج بالمستمع من

الموسيقى السهلة إلى الأقل بساطة.. فذلك مدون على أغلفة الاسطوانات وأشرطة الكاسيت فضلا عن أن الموسيقى عبارة عن تعبير عام غير محدد تفصيليا، ولكنها حتى عندما تروى قصة لا تدخل في التفاصيل، ولا ترسم صورة دقيقة من الواقع أو تفشي الأسرار، أو تدلي بالبيانات السافرة..

وحاولت جاهدا البعد عن كل ما هو علمي تخصصي ليكون كتابي هذا في متناول الجميع من مثقفين ومتعلمين وموسيقيين، وليلقى الضوء على بصمات عظماء الموسيقى في كافة العصور، ونوعيات الموسيقى وقوالبها وأساليبها، ودور الموسيقى الوظيفي في الحياة، وتأثيرها على عجلة الزمن وضمير الإنسان.

وحقيقة الأمر هو أن الكتاب يجب أن يقدم نفسه إلى القارئ وأن يشعل شرارة من التعاطف الفكري بينه وبينك أيها القارئ العزيز..

يوسف السيسي

١ التذوق الموسيقي

التذوق والفكر والأساليب الموسيقية

تمثل الموسيقى قطاعا رئيسيا في حضارة الإنسان. وهي لذلك ترتبط به في رحلته الطويلة عبر الأجيال، ومن خلال التطور الحضاري الهائل. وهي تتشكل بالتبعية وفقا لملامح كل عصر وفكره وأحاسيسه ووفقا لملامح كل بيئة. ولقد اعتبر أفلاطون الفن الموسيقي أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر.. هي الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن.

وفقا لنظرية أفلاطون، نجد أن الموسيقى قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر، ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد وبين المجتمعات المختلفة، وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة.

وفي الحضارة القديمة كانت الموسيقى وسيلة رئيسية للعبادة والربط بين الآلهة والبشر.. ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية.. فضلا عن استخدامها في الحروب كوسيلة توحيد للمشاعر وشحن للأحاسيس ودفع للحركة البشرية وتنظيم لها.. وإلى جانب ذلك فقد صاحبت الرقص الذي

كان عنصرا في الطقوس الدينية والتقاليد الاجتماعية.

وكان الشرق هو مركز الحضارات القديمة.. وعلى رأسها الحضارة الفرعونية.. إنها روح الشرق التي لا تتغير أبدا، فقد ظلت منبعا خصبا ومصدرا دائما لإلهام الكثيرين من عظماء مؤلفي الموسيقى في كل بقاع العالم حتى الآن.

لقد عرف الإنسان الأول المقامات والإيقاعات.. وتفوقت المدنيات القديمة في هذين العنصرين.. ولقد ظلا حتى الآن يمثلان أهم عناصر الموسيقى في كافة البقاع وفي كل الأساليب الموسيقية حتى بداية القرن العشرين. وقد بدأت الحضارة الموسيقية في مصر القديمة-كما نعرفها حتى الآن-منذ ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد.. بينما تركز اهتمام الغرب على الحضارة اليونانية القديمة (التي تطورت عنها الأساليب الموسيقية المختلفة في بلاد الغرب حتى يومنا هذا) فيما بين عامي 1200 و 146 قبل الميلاد..

وعند دراستنا لما حققه الإنسان من تقدم في إبداع الفنون ببلاد الغرب، نجد أن المنبع والأصل الثري لهذه المعلومات والخبرات هو ميراث الحضارات القديمة التي كان الشرق بوجه عام ومصر القديمة بوجه خاص مصدرا رئيسيا كبيرا لها.. ولذلك فإن تطور الذوق الموسيقي عند المستمع الذي هو إلى حد كبير التذوق الموسيقي، لا يرتبط بأسلوب عصر بذاته.. لأنه لا يوجد فن مستقل غير مرتبط بالميراث الحضاري للبشرية الذي نجد خلاله أصلا لكل ما جاء بعده، وارتباطا وثيقا بسلسلة التطور.. ولقد اعتبرت اليونان القديمة بعصرها الكبير-كما كانوا يسمونه-حتى القرن الثاني قبل الميلاد مصدرا للحضارة الأوروبية الحديثة في الفنون والآداب والفلسفة.. وترتبط فنون أثينا ارتباطا وثيقا بحضارة مصر الموسيقية بوجه خاص.. فقد استمدت أثينا موسيقاها وأغانيها من المصريين القدماء كتطعيم وإثراء ووسيلة تطوير وتحضر لموسيقاهم وفنونهم بوجه عام.

عندما نتتبع العصور الموسيقية الرئيسية نجد بوضوح أن الموسيقى كوسيلة فكرية للتعبير تتجسد في مبادئ وقوالب موسيقية متعارف عليها، وتكون جديدة في كل من هذه العصور ومميزة له.

ولتحقيق أهم عناصر التذوق نربط بين الأسلوب الموسيقي الذي يميز العمل، وبين الخلفية الثقافية للعصر الذي نبع منه وتفجر عنه.. لأن مميزات

المجتمع السائدة وعلى وجه الخصوص، المميزات الفكرية والثقافية، تكون عادة هي نفس السمات التي تنطبع على العمل الموسيقي المنتمي إلى هذا العصر أو ذاك.

ولقد اختلف العلماء والفنانون طويلا في تعريف كلمة «أسلوب».. أو «الأسلوب الفني».. إلا أنه على أي حال يشتمل على «نوعية القالب-الأفكار التي تميزه-الإيقاعات-الألحان ومقامياتها-المعالجة العلمية سواء أكانت بوليفونية أو هارمونية». ولعل ما ذكره الموسيقي العظيم «باخ» تعريفا للأسلوب الموسيقي، يمثل الصدق الأكبر.. قال «الأسلوب هو ملامح روح العمل الفني».. حقا فالملامح هي التي تميز الأفريقي عن الآسيوي مثلا.. هذا عن ملامح الوجه والقسمات والسمات المادية للإنسان.. فما بالك بملامح الروح.. ؟

ولا يوجد خلاف على أن معرفة الخلفية الثقافية للموسيقى تمثل عاملا هاما في إثراء الخبرة التي يكتسبها المستمع.. وهذه الخلفية ترتبط بثقافة كل من العصور الموسيقية وحضارتها.. فتتحدد بذلك وتتضح الأساليب والمفاهيم.. و ينمو التذوق و يطرد..

وحتى نتفهم ونحس بأساليب العصور الحديثة أو حتى أساليب القرن الثامن عشر، لا بد لنا من العودة إلى الجذور التي نمت وترعرعت عنها هذه الأساليب.. ولذلك فإن أي دراسة-ولو بسيطة لموسيقى الحضارات القديمة، وموسيقى العصور الوسطى مثلا-تمثل ضرورة ثقافية وفنية فالتاريخ يعيد نفسه.. والإنسان هو التاريخ في أجيال متعاقبة.. الموسيقي والفن والإنسان والتاريخ وحدة لا تتفرق ولا تتجزأ..

إن دراسة سائر الفنون وخاصة التشكيلية والمعمارية منها، تربط بين موسيقى كل عصر وفنونه المختلفة بشكل مجسم، وتمد الإنسان بصورة عن الروح الخلاقة المبدعة للبشرية في هذا العصر أو ذاك.. والموسيقى بالذات هي الفن الذي يمثل عنصر التحول الوجداني في تطور الإنسان عبر العصور والحضارات.

والخبرات الموسيقية السمعية التي يكتسبها المستمع تلعب دورها الهام لا في متعته الثقافية والحسية فحسب، بل أيضا تمثل أساسا لتشكيل مستويات ذوقه وإحساسه بالحضارة والفن والتاريخ.. ومدى تجاوبه الإنساني مع الحياة.. وهذه الأحاسيس هي التي تضمن للحياة الاستمرار في الطريق

الأفضل، والتجديد.. وقبول الجديد غير المألوف.. والتمييز بين العظيم والجميل، والسخف والابتذال.. دون تخلف يؤدي إلى انهيار لحضارة أو دمار لأجيال..

من خلال الفنون الإنسانية نتمكن من معرفة قوة الخيال وصراع الأفكار المثيرة.. وأهم من ذلك، نتمكن من استشفاف الطاقات الخلاقة الكامنة في روح البشر.. ومما لا شك فيه أن الاستماع باستغراق للموسيقى هو ببساطة، متعة شخصية، كما هو الحال في علاقة الإنسان بالفنون الأخرى. إلا أننا عندما نبحث عن وسيلة أخرى للتعامل مع الفنون الإنسانية الجميلة نجد فيها عمقا حقيقيا، وموضوعا يكون أساسا للمتعة الموسيقية يمنح حياتنا قيما جمالية.. وهذا هو التذوق من خلال جماليات الفن.. أي التذوق من خلال تفهم فن المؤلف، والتجاوب الحي الإنساني لعناصر التعبير الموسيقي مثل اللحن والهارموني والإيقاع والقالب.. وعلى هذا يمكننا تلخيص عملية المتعة الجمالية للموسيقى بأنها: خبرة ممتعة تتجدد أهميتها على الدوام، وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي.

وهذا بالطبع ينطبق فقط على الفن الجيد.. أما ما عدا ذلك فهو يؤدي إلى عكس هذه النتائج. فالموسيقى القيمة التي تنتمي إلى أي عصر كان تعرض مميزات معينة لحرفية مؤلفها، ولنظام تفكيره، ولطريقة استعماله وتنظيمه لخبراته وما اكتسبه من أحاسيس وانطباعات.. وعلى ذلك فإن هذه الأعمال تمدنا كمستمعين بتلك المعاني والأحاسيس وتنقل إلينا هذه الخبرات من خلال الاستماع الذي نكرره مرات عديدة، وهذه الخبرات تمدنا بنظرة أكثر شمولا للحياة بما تتضمنه من لحظات مرح وسعادة وأسى وألم.. وتربطنا بالله والكون والحب.. بل وبالموت. إنها شحنة فكرية عاطفية لصراع الإنسان مع الحياة.. وما تحقق له منها على مر الأجيال..

عندما نستمع جيدا إلى الموسيقى، فإننا نحصل على المتعة بطرق متعددة، فمثلا تستهوينا البراعة الفائقة التي يؤدي بها عازف منفرد جملة موسيقية معقدة فننفعل ونشعر بالانبهار، ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف والحذر أثناء الأداء.

وننتشي عندما نستمع إلى تآلفات هارمونية مثيرة ذات أبعاد سمعية وظلال وألوان معبرة..

كما تغمرنا السعادة ويشتد بنا الارتباط بالموسيقى عندما نتابع بناء لجملة موسيقية ينمو باللحن مطردا نحو ذروة يبلغ فيها التعبير والانفعال قمته.. فنشارك بنبضات قلوبنا هذا البناء لذروة الانفعال الذي يتجلى واضحا قرب ختام الأعمال الكبرى كالسيمفونيات مثلا..

ورغم أن هذه المواقف الموسيقية تستهوينا بما نحصل عليه من متعة فنية، فإن هذه الجوانب من التعبير الموسيقي لا يجب أن تشغلنا عن ما هو أهم من ذلك.. وهو الفكر الكامن وراء العمل الفني.. وهذا الفكر يتمثل في جوانب كثيرة جمالية فلسفية وبعضها موسيقي علمي بحت..

إذا ما أردنا أن نبحث في المعنى الذي تتجسد فيه الأصوات الموسيقية وجدنا أن الأصوات في الموسيقى تقابل الكلمات في اللغة وبالتالي فإنها تقابل الكلمات في الفنون التي تعتمد على اللغة في وجودها أساسا، وفي وسيلة تعبيرها بوجه عام.. والكلمة كما نعرف هي التي تحمل المعنى والفكر، وهي وسيلة تناقله بين البشر.. وبالتالي فإن الأصوات-أي الموسيقى-تشارك اللغة في نفس الصفات الفكرية عن طريق مفرداتها اللغوية أو الصوتية السمعية. فالجملة في الأدب والشعر تقابلها الجملة الموسيقية المكونة أيضا من عرض لفكرة تطرح للبحث والتفنيد والتفاعل.

وعلى ذلك فإن المعنى في الفن الموسيقي تحمله الألحان أو ما يسمى بالمواضيع أو الأفكار الموسيقية التي يبنى عليها العمل الموسيقي. وهذه الأفكار أو الألحان هي التي تتكامل في نسيج لحني وبناء انفعالي ليكون الموضوع العام الذي يحمل أفكار المؤلف وأحاسيسه ومضمونه العام في عمل كبير متكامل.

وعندما نستمع إلى أداه جيد لعمل موسيقي، فإننا نتجاوب معه عاطفيا لما يحركه في نفوسنا من أحاسيس. وبعض هذه الأحاسيس تحركه فينا أصوات الآلات النحاسية مثلا، وهي تعلن عن ذروة في بناء اللحن.. وأحاسيس أخرى تتفجر فينا مع أصوات إيقاعية ترتبط بنبضات قلوبنا، ومشاعر أخرى تطفو في نفوسنا مع لحن هادئ يعبر عن السلام والحب مثلا.. وعلى ذلك فإن التجاوب البشري للأداء الموسيقي يرتبط بنوعية الأداء ويختلف باختلاف الظروف المحيطة بالمستمع لأن العنصر العاطفي للتجاوب الإنساني مع الموسيقى هو عامل هام في تعميق أحاسيس ومفاهيم البشر

وفي تحريك مشاعرهم وسرعة استدعائها من أعماق نفوسهم.. وكل ذلك يزداد قوة وعمقا باطراد زيادة الخبرة في الاستماع والتذوق الموسيقي.

التعبير الموسيقي الكامل والخلاق يشتمل على مكونات وعناصر كثيرة من أهمها، كما ذكرنا: اللحن-التركيب الهارموني-الإيقاع-والقالب. والتذوق يتطلب تفهما لهذه العناصر وتدريبا على الاستماع إليها. فعلى سبيل المثال يبدأ المستمع العادي في استكشاف هذه الملامح الجديدة بعد أن يستمع إلى القطعة الموسيقية لمرات عديدة، ويتمكن تدريجيا من التفريق بينها، ومن ربطها باللحن الرئيسي للعمل. ومن هذه العناصر التي تثري التعبير الموسيقي وتحدد ملامحه: السرعة-أنواع الآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية المشتركة في الأداء-والأنماط والنماذج الإيقاعية.. هذا فضلا عن القالب الموسيقي.. وهو الشكل والإطار الذي يضم التنظيم العلمي والجمالي للأفكار اللحنية ومعالجتها.. أي الشكل الذي يشتمل على المضمون.. كل ذلك تتحقق الخبرة في تذوقه واستقباله سمعيا كجزء من الكل الموسيقي..

يتحقق المعنى الموسيقي ويتضح للمستمع من خلال الأحاسيس.. التي تكمن بين ثنايا الأنماط الموسيقية المختلفة وتختلف باختلاف نوعياتها، وباختلاف العلاقات بين الأصوات والتركيبات السمعية..

ويتباين ثراؤها وفقا لتباين التنظيم الداخلي للأفكار الموسيقية، أي وفقا للقوالب الموسيقية المختلفة.

والمعنى تحمله أفكار المؤلف وطريقة معالجته لها بالصنعة والحرفية الموسيقية المتاحة له. وعلى ذلك، فإن استشفاف هذه المعاني يقع على عاتق المستمع ودرجة التدريب الحاصل عليه والخبرة التي يكون قد اكتسبها حتى يتمكن من التحقق من الأفكار اللحنية في العمل الموسيقي المعين، وكيفية تنظيمها وترتيبها في النص الموسيقي. فالقالب الموسيقي هو تجسيد للأنماط والنماذج التي ينظم المؤلف خلالها مواده اللحنية ويرتبها في معنى درامي انفعالي يتضمن عرضا وتفاعلا وحلا لذروة الانفعال وما إلى ذلك من عناصر عرض اللحن-الفكرة الموسيقية-ومعالجته.

إن كل عصر له قوالبه المميزة التي ترتبط بالفكر والمجتمع والتقاليد والسياسة ونظام الحكم والدين السائد فيه. وكل قالب موسيقي له وسيلة أدائه الخاص التي ترتبط أيضا بتقاليد العصر المميز له، وبمدى التطور

الموسيقي العلمي السائد فيه، ومدى تطور صناعة الآلات الموسيقية ونوعياتها.. بعض هذه القوالب مثل الموتت Motet والقداس Mass والأغنية الشعبية، والترنيمة Hymn والمادريجال Madrigal تكتب أساسا للصوت البشري، وبعضها الآخر مثل الأوبرا والغنائية (الكنتاتا)، والاوراتوريو، تكتب لمزيج من الآلات الموسيقية والأصوات. أما القوالب الآلية الصرفة فتتضمن السيمفونية، السوناته، الفوجه، الكونشرتو، المتتالية، والتوكاتا.. وغيرها.

ومن خلال هذه القوالب، يفرغ المؤلف شحنة أفكاره الموسيقية في صورة مواد لحنية متعارضة، أي ذات علاقة ذهنية فكرية حوارية. تماما كما يحدث في اللغة.. فالحروف والكلمات لا تعطي معنى إلا بعد أن تصاغ في صورة متعارضة، أي في علاقة منتظمة مع بعضها وفي شكل بناء لجمل لغوية.. وهذه بدورها تكون مقاطع وأجزاء تتعارض وتتكامل مع أجزاء أخرى.. وهكذا حتى يتكون ويتشكل القالب أو الشكل، الذي يضم في إطاره المضمون الفكري.. ونفس الشيء في الموسيقى.. فبالنسبة للمؤلف الموسيقي، لا تشكل الأصوات الموسيقية معاني قائمة بذاتها أو حقائق مجردة.. ولكنها تحقق المعنى الموسيقي عندما تتشكل في علاقات مع بعضها.. وتكون هذه العلاقات بالضرورة متعارضة.. لأن المعارضة هي معنى الحياة.. فلا توجد نظرية دون نقيض، ولا سالب دون موجب، ولا ليل دون نهار، ولا خير دون شر، ولا أسود دون أبيض، الخ..

يمكن كل ذلك أن نعرف التفكير الموسيقي بالنسبة للمستمع على أنه متابعة لفكرة أو أفكار. وتكرار لهذا العرض، ثم متابعة لتحولات ودراسات على هذه الأفكار. كل ذلك في إطار الشكل الموسيقي العام المسمى بالقالب مثل: السوناتة والكونشروتو والقصيد السيمفوني... الخ.

وأهم وظائف الاستماع والتذوق الموسيقي هو التذكر وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها.. وربطها ببعض عن طريق ذاكرتنا الموسيقية أيضا.. ولعله من الضروري أن يعرف القارئ يقينا أنه لا يمكن الاستماع إلى الموسيقى بشكل عقلي تحليلي جامد وبارد فحسب، بل يجب أن يتبع الاستماع استشفاف الحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية في نموها وبنائها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال.. أي ذروة الانفعال.. وقمة التعبير، وأيضا في الحل والراحة والهبوط من القمة، وهي المرحلة التي تلي الانفعال.. وكذلك التنافرات التي

تعقبها توافقات.. بحثا عن الهدف النهائي.. الختامي للحن.

ولعله من الممتع أن نعرف بعض الوسائل الرئيسية التي يمر خلالها اللحن في عمل موسيقي حتى نتمكن من متابعة مضمونه وفهمه كمستمعين ذواقين:

1- عرض الألحان في تقابل وتعارض وتبادل وتوافق وتوازن.

2- التنويع في اللحن بالتطوير والتحولات اللحنية والهارمونية والتلوين الاركسترالي.

3- أساليب التقليد المباشر وغير المباشر في الخطوط الموسيقية المختلفة.

4- تنميق وزخرفة الألحان.

أما عن الأسلوب Style فإن إحدى تعريفاته المقنعة تقول: «هو الوحدة الواضحة التي تضم مميزات الأعمال الفنية، أو إنتاج الفنانين المنتمين إلى عصر واحد.. وبيئة واحدة أو بيئات متقاربة».

الموسيقى فن العقلاء

يشترك كل ص المؤلف والمؤدي (العازف أو المغني أو القائد)، والمستمع.. في خاصية الإبداع الموسيقي.. لان ثلاثتهم يشتركون في خلق العمل الفني، وإخراجه بطريقة أو بأخرى.. فالمؤلف يقوم بعملية الإبداع الأولى.. ويجيء الدور على الأداء.. فيقوم العازف مثلا بإعادة الخلق والإبداع للحن الذي وضعه المؤلف.. والذي لا يوجد ولا يسمع بدون العازف.. والأداء هنا هو اشتراك في الإبداع مع المؤلف.. لأن اللحن يخرج إلى السمع من خلال العازف وفهمه وتكوينه وتجاوبه العصبي والحي.. وأخيرا فإن المستمع يشترك مع كل من المؤلف والعازف في عملية الإبداع الموسيقي.. فهو الذي يتلقى هذه الأنغام بسمعه.. وبأحاسيسه وفهمه.. وهو الذي يحكم على جودتها وفقا لتكوينه وظروفه. فهو لذلك يشترك في عملية الإبداع الموسيقي.

إن هذا الفن السمعي العظيم.. هو الوحيد بين الفنون الذي لا يوجد إلا بثلاثة.. هم المؤلف والعازف والمستمع.. ولا تكون له قيمة على الإطلاق عند تغيب أي من هذه العناصر الثلاثة. وفي بعض الأحيان يكون المؤلف هو نفسه العازف.. وهذا لا ينفي أن عمل المؤلف يمر حتى في هذه الحالة بمرحلتين.. هما التأليف وإعادة التأليف أي الأداء.

العقل هو وحده الذي يتحكم في عملية الإبداع الموسيقي بجوانبه المختلفة.. والعقل هو وحده الذي يتحكم في الإحساس وفي الذاكرة وهو وحده الذي يفرق بين الإنسان والحيوان.. فما بالكم بالإنسان الفنان.. لا بد أن يكون له عقل متكامل..

والإلهام بالمعنى المتداول.. يلغي العقل و يفرض سيطرة الغيبيات. يقال مثلا عن أسلوب عصر معين أنه «اللغة الموسيقية العامة لهذا العصر».. وبمجرد أن يتمكن المستمع من الوصول إلى المعنى الموسيقي.. فإنه يصبح قد خطا في الطريق المؤدي إلى التعرف على الأساليب الموسيقية المختلفة والإحساس بها بلمحة سريعة.

الصوت الموسيقي هو الأساس الذي تبنى عليه نظرية «اللغة العالمية للموسيقى».. وبخلاف الصوت فإن هناك قانون التنظيم الداخلي للبناء الموسيقي.. وأيضا توجد قوة التأثير الموسيقي على المستمع، التي تحرك فيه المشاعر وتفجر الأحاسيس وتستدعي الخبرات والتجارب.. وتعيد الذاكرة فيما يختص بأحداث وأحاسيس ترتبط باللحن موضوع التذوق.

والعصر يطبع اللحن ببصمة معينة تميز التشكيل العلمي والوجداني التلقائي له، الذي يتجسد في الأنماط والقوالب الموسيقية.. وإلى جانب العصر.. فهناك البيئة التي تلعب دورا رئيسيا في تكوين وتشكيل عقل المؤلف نفسه وحسه الموسيقي.

وفي الواقع، فإن سمات مميزة عديدة تظهر في فنون كل عصر وتوحد بين ملامحها العامة وأسلوب بنائها وفكرها، وأيضا تعبيرها.. وهذه السمات هي التي تميز ما يسمى باللغة الموسيقية لهذا العصر أو ذاك. إن هذه اللغة تضم بين مفرداتها الموسيقية مقامات معينة ترتبط بالعصر، وتالفات هارمونية لم تكن معروفة أو غير مستعملة في العصر السابق مثلا.. الخ.

وبتفهم وسائل التعبير الموسيقي العام لكل عصر، يتمكن المستمع الجاد من متابعة أي عمل موسيقي ينتمي إلى أحد العصور الموسيقية الرئيسية. وبإيجاز تام، فإنه سيعرف مقدما الكثير عما يستمع إليه، حتى ولو كان هذا الاستماع يتم لعمل موسيقي لم يتعرف عليه من قبل. ويجعل الإنسان أكذوبة، بلا إرادة ولا وجود.. وكم سمعنا وعايشنا مؤلفي الموسيقى.. وهم يجاهرون بأن الموهبة وحدها والإلهام البعيد عن التحكم والمتابعة وراء خلق هذا

اللحن العظيم أو تلك الدرة الموسيقية.. وهم قد يكونون صادقين.. ولكنهم إن صدقوا.. فلا يمكن أن يكون إبداعهم الموسيقي سوى خرافة وجنون.. ولا تكون مؤلفاتهم سوى تخلف وبدائية وانحطاط. ومن البديهي أن هذا الطراز من الموسيقيين، هم فقط ذوو الثقافة الموسيقية الضحلة.. إن كانت لديهم ثقافة على الإطلاق. وللأسف فإن هؤلاء يسمعون أنفسهم ويتخيلون المجد والإبداع.. ويحكمون على عبقرياتهم بآذان عفنة ونفوس مريضة.

الإلهام إن وجد.. هو وليد العقل والسيطرة والتحكم.. وهو وليد الدراسة والثقافة. أما الذاكرة الموسيقية، التي هي العقل الموسيقي، والإلهام بمعناه العلمي فهي التي تحفظ الثقافة والخبرات والقدرات في العقل الباطن للفنان. وهي التي تؤلف ما يريد من ألحان بمجرد تفكير المؤلف فيها واستدعائه لذخيرتها العلمية والحسية.. وليس الحس سوى انطباع عقلي مصحوب بالخيال.

تفشت عادة تعاطي المخدرات بين طبقة من الموسيقيين بهدف الإبداع الموسيقي.. في الوقت الذي يجب أن يتناول المؤلف المنشطات لمراكز العقل- وأقول ذلك مجازا-تلك المراكز التي تتحكم في الحس والشعور والذاكرة.. وعندما نلغي نشاطات العقل.. فإننا نلغي الإمكانيات الصحية للتأليف الموسيقي و يصبح الإلهام خرافة وتخلفا وأكذوبة وتعفنا..

هناك تجارب عدة قام بها الزمن والتاريخ.. وراجعها العلم.. والإنسان.. هناك موسيقيون عظماء أمثال (شومان) و(سميتانا).. كتبوا كنوزا للتراث الموسيقي الإنساني العالمي.. ثم مرضوا.. واختلت عقولهم !!.. استمروا في الكتابة الموسيقية.. فأصبح أمامنا الفارق بين مؤلفاتهم وهم أصحاء.. وإبداعهم الناتج عن الإلهام المجرد، دون تدخل صحيح من العقل البشري- الذي كان قد أصبح عليلا-ودون مراجعة من القوى العقلية الواعية.. ودون ذاكرة بشرية سليمة.. فماذا يمكن أن تكون مؤلفاتهم هذه..؟.

الذاكرة هي أساس لكل أنواع النشاط والممارسة الموسيقيين. من الواضح والبديهي أن كلا من التأليف والأداء، وحتى الاستماع، يعتمد على الذاكرة. فالمؤلف لا يستطيع كتابة أبسط الجمل الموسيقية بفاعلية ذات تأثير إذا لم يكن قد سبق له الاستماع إلى مكونات هذا اللحن وتتابعاته الصوتية والإيقاعية والهارمونية.. الخ. وإذا لم يكن بالتالي قد تمكن من اختزانها

في عقله الباطن لتكون تحت الطلب عندما يستدعيها عن طريق الذاكرة.. و يتم ذلك عن طريق اللاشعور.. فيتذكرها المؤلف (أي مكونات اللحن) في علاقات وارتباطات جديدة.. حسب التشكيل الجديد للموسيقى التي يكون بصدد كتابتها.

والعازف، بالمثل تقوم ذاكرته بتوجيه أصابعه.. ويتولى هو استدعاء ما يكون قد استمع إليه ودرسه من قبل.. وتكون عملية الاستدعاء هذه هي إعادة خلق اللحن الذي يقوم بأدائه، لأنه يعيد عزفه من خلال ذاكرته وفهمه وإحساسه.. ومن خلال ظروف مختلفة للذاكرة وارتباطاتها النفسية والفسيولوجية بجسم الإنسان ونفسه ومحيط حياته، وسرعة تجاوب جهازه العصبي.

أما المستمع.. الذي من أجله يتم كل شيء.. وبدونه لا شيء يوجد. المستمع هذا، لا يستطيع مثلا أن يغني لحنا ما.. ولا يستطيع أن يستمتع بأي موسيقى يكون قد استمع إليها من قبل، ما لم يتمكن من تذكر هذا اللحن بدرجة مطابقة لواقعه، أو أقرب ما تكون إلى هذا الواقع.. وأكثر من ذلك، فإن عملية الاستماع، حتى إلى لحن جديد.. لا يمكن أن تتخللها متعة، ما لم يكن المستمع متمكنا بذاكرته (أثناء الاستماع) من ربط ما يستمع إليه بالمكونات الموسيقية التي يكون قد تعرف عليها مرات عديدة قبل ذلك.. من مكونات مقامية إلى إيقاعية إلى تلوينات اوركسترالية، إلى آخر إمكانات الفن الموسيقي العلمية والوجدانية.

ومن كل ذلك، يتضح لنا أن الذاكرة الموسيقية هي الأساس الأول للكيان الموسيقي متمثلا في التأليف والأداء أو الاستماع. إن الذاكرة لا تستطيع أن تعمل أو توجد بدون ارتباطات وعلاقات. أي إن عملية الاستدعاء للأفكار أو الألحان هي التي تؤدي إلى تذكر الأشياء.. فالارتباطات، والعلاقات بين الأشياء هي وسيلة الذاكرة إلى النشاط والعمل.. وعلى سبيل المثال فإن صوت جرس المدرسة قد يعيد إلى ذاكرتنا مشهدا من حياتنا المدرسية ربما مرت عليه أعوام طويلة. وبوجه عام، فإن الليل يذكرنا بالنهار. والأبيض بالأسود.. والعاصفة بالهدوء.. أي إننا قد نذكر الشيء بنقيضه.. مثل السكر والملح.. وقد نذكر الشيء بالشيء المماثل.. فنذكر أن فاكهة حلوة المذاق ونتذكر مذاقها عندما نراها أو نسمع عنها أو نرى الغير يأكلها.. وكذلك..

فإننا نتذكر اللحن عندما نستمع إليه.. أي إننا نذكر الشيء بالشيء.. وقد نتذكر لحنا عندما نستمع إلى صوت آله موسيقية معينة تكون مشتركة في أدائه.. الخ.

ورغم أن الذاكرة الموسيقية توجد عند القلة بشكل قوي في فترات معينة من العمر ومن تجربة الحياة.. فإن القاعدة العامة هي أن هذه الذاكرة يتم تكوينها وتدريبها وصقلها.. والوصول بها إلى مستوى جيد يمكن صاحبها من الاعتماد عليها في التأليف والأداء أو الاستماع.. وهذا التدريب والتكوين للذاكرة الموسيقية يتم فقط، عن طريق متابعة تقديم المعلومات الموسيقية (في أي صورة من أشكالها) بانتظام وبوعي كامل (أي بالعقل الواعي) إلى العقل الباطن (غير الواعي).. حتى يقوم الأخير باختزانها.. والسماح لها بالخروج بمجرد الاستدعاء.. أي بمجرد أن يحاول الإنسان تذكرها.

عندما أصيب (شومان) بمرضه العقلي الذي أدى به إلى الحياة في مستشفى الأمراض العقلية حتى آخر أيامه، كتب مجموعة من «التنويعات لآلة البيانو». وكان وهو يؤلف هذه الموسيقى يقفز من فراشه أثناء النوم بعد أن توقظه خيالاته. «أجمل ألحان الملائكة»، «وحي إلهي من السماء».. ويجري إلى الورق ليدون إلهامه، الذي قال وكتب أنه أجمل موسيقى عرفتها البشرية، و يتضح أن الألحان التي قال عنها مؤلفها (شومان) أنها «أجمل ألحان الملائكة».. لا تزيد عن أن تكون ألحانا للشياطين.. لأن العقل مريض.. والذاكرة الموسيقية مشوشة.. تماما كما يروي عباقرة كثيرون لا يعلمون ماذا يفعلون..

ومن مؤلفات شومان وهو مريض-وهي ليست للنشر ولا للأداء-لحن مشوه.. باهت.. ولكنه إعادة فقيرة تنقصها الذاكرة، لإحدى مؤلفاته العظيمة التي كتبها قبل مرضه.

وهذا نموذج واحد.. يوضح لنا أن الإلهام الحقيقي هو الذي يكون فيه الذكاء والعقل الواعي متحكما في كل ما يبدعه الفنان.. وقد يكون هذا التحكم تلقائيا نتيجة للمقدرة والتدريب الواعي الذي يكون (اللاشعور) قد اختزن خلاله المعرفة والإمكانيات، والمقومات التي تؤدي-عند استدعائها-إلى تيار متدفق.. من الإبداع الموسيقي الخصب..

أما الوحي.. والإلهام المجردان من مراجعة العقل.. فإنهما جنون..

ومرض.. وتخلف.

إن موسيقى شومان وهو مريض، تضمنت لحنا واحدا سليما من الناحية العلمية.. أي سليم في تركيبه.. لأنه يبدو أن مخزون عقله الباطن من العلوم والتجارب الموسيقية قبل مرضه، قد سمح لعقله الواعي ببعض الشيء.. ولكن حتى هذا اللحن خرج فقيرا في إنسانيته.. خاليا من كل نفحة حياة.. لأن هذه الشعلة المقدسة التي تلهب الإبداع الموسيقي بانفعال الحياة.. قد انطفأت بعد أن أصبح العقل عليلا، والإحساس وهما.. قد يقترب من الحقيقة والواقع لحظة، ولكنه يبعد عنها سنوات..

وفي المكتبة القومية بفيينا.. توجد صفحتان من مدونات بخط يد المؤلف الألماني العظيم «اوجوفولف» الذي عاش فترة من حياته في مستشفى الدكتور-«سفتلتج» للأمراض العقلية.. وقد قرر علماء النفس الموسيقيون أن حالته تماثل حالة شومان.. فأعماله وهو مريض بدائية فقيرة.. مهزوزة.. بينما كان يعتقد أنها.. إلهام إلهي نادر..

هذا هو نتاج العقل الباطن الذي يعمل بدون تنسيق من عقل واع صحيح.. بل مع ذاكرة مختلة وذكاء مهدوم.

أما المؤلف التشيكي القومي العظيم «سميتانا» فقد كانت حالته تثير الأسى.. لأنه عاش العشر سنوات الأخيرة من حياته أصما-مثل بيتهوفن- ولكنه في العامين السابقين لوفاته، فقد عقله، وحاول أن يكمل أحد أعماله التي كان قد بدأها قبل مرضه، وكتب لأحد أصدقائه: (إني أكتب الموسيقى الآن لسبب واحد فقط.. وهو أن يعرف الناس ماذا يمكن لمختل مثلي أن يكتب وحتى يكون ذلك تسجيلا مفيدا لغيري»..

وبالطبع.. فإن الصفحة الأخيرة من هذا العمل الذي كان أوبرا «فيولا».. هي تسجيل بشع لنهاية موسيقي عظيم.. فقد كان لا يفهم النص الشعري.. ولا يعرف هل يكتب عملا للأصوات أم للآلات.

الخلاصة.. هي أن الموسيقى فن العقلاء.. بل هي قمة الفكر، ولذلك فهي قمة الشعور والأحاسيس.. فلا يوجد إحساس ولا عاطفة إلا وخلفهما عقل محرك واع سليم.. وطالما قرر«برامز»-الذي عاش في القرن التاسع عشر.. عصر الرومنتيكية-أن الموسيقى هي فن العقل فقط.. وبالفكر والتحكم العقلي.. تحمل الموسيقى إمكانيات العلوم.. التي هي هرمونيات جميلة

معبرة.. وإيقاعات نابضة بالحياة.. وقوالب معمارية متناسقة، وألوان أوركسترالية عميقة.. رائعة.. أي أنه بالفكر وحده تغني الموسيقى نداء القلب وأنشودة السلام..

وقبل أن ننتقل إلى موضوع جديد يرتبط أيضا بالموهبة والإلهام وصفة الكتابة الموسيقية أرجو أن أشير إلى أساس الإلهام وأساس الوحي-لو جاز التعبير-وهو الخيال. فالمؤلف الموسيقى يتمتع بخيال خصب يجعله يرسم بخياله اللوحات الموسيقية ويستمع إليها داخليا، في يقظته وفي نومه ودون أن يستعين بآلة موسيقية. وهذا الخيال هو بالفعل حالة دائمة مستمرة ترافق الفنان وتظل معه حتى تتبلور خيالات المؤلف فيما يسمى بالإلهام الذي يؤدي إلى إبداع المؤلفات الموسيقية. ومن المهم أن أوضح أن الدراسة والعلم والحالة الذهنية الصحيحة هي التي تؤدي إلى الخيال الخصب، لأن الخيال يرسم صورا ويضع تخطيطا للمؤلفات، وينتقى القفلات وذروة الانفعال و يؤدي إلى الرنين والاستماع الداخلي، ويحول صورة الطبيعة إلى عالم هائل من الأصوات، و يبني من الموسيقى ذروة اتصال والهام وإبداع، ولا يمكن أن يكون كل ذلك جميلا وسليما إلا إذا كان العقل يحتفظ بخبرات سابقة مدروسة ومنظمة، فالخيال الإنساني صورة متجددة لما يستدعيه العقل من الخبرات المختزنة في اللاشعور. فالشيء بالشيء يذكر، وأحيانا يذكر الشيء بنقيضه، فيعمل الخيال الصحيح من منطلق العقل الصحيح والعلم والمنطق الذي ينظم الأحداث والرؤى في الخيال و يؤدي إلى لحظة الإلهام، وهي لحظة تتبلور فيها المشاعر والخيالات المحكومة بالخبرات السابقة وبالذاكرة، إنها عملية شديدة التعقيد في تفسيرها، ولكنها بسيطة عبقرية ملهمة بالخيال الموسيقي المتموج في كيان المؤلف والعازف والمستمع. وكما أن العقل السليم في الجسم السليم، فإن الخيال السليم لا يكون إلا بالعقل السليم والعلم.

محاولة لكشف الغموض عن الحرفية الموسيقية

يقوم الإبداع الفني دليلا على العبقرية والعظمة، ولكن هذا الإبداع أو ذاك قد يكون كما بدون جودة، وقد يكون جودة دون كم، لذلك فإن الإبداع لا يكون عبقريا إلا إذا امتزج بما يسمى بالموهبة، فالموهبة، أو الاستعداد

الفني، تساعد على إبداع فني عبقري بصرف النظر عن عنصر الكم.

الفنان الموهوب قد يبدع كما هائلا من الإنتاج الفني، وقد يكون مقلا في إنتاجه، وحسبه ما يتمتع به من النوعية الجيدة الملهمة، ومن ناحية أخرى فإن الفنان الذي لا يتمتع بموهبة ولكنه حاصل على دراسات وخبرات جيدة في مجال فنه، ينتج أو يستطيع أن ينتج كما هائلا جيدا في صنعته، لكنه كم يخلو من نفحه... هي شرارة الإلهام أو نعيم الموهبة والخيال.

كتب المؤلف الموسيقي العظيم إيجور سترافنسكي ما يفسر ذلك في السطور القليلة الآتية:

«بالنسبة لي كمؤلف مبدع، فإن التأليف وظيفة يومية أشعر بأني مدفوع إليه بقوة لا أستطيع مقاومتها، أنا أؤلف لأني خلقت لهذا العمل ولا أستطيع أن أغير من تكويني. عندما يترك أي عضو بلا حركة، فانه يصاب بالوهن والضعف، وكذلك فإن إمكانيات التأليف تضعف وتفتر عندما تترك دون ممارسة وتدريب وتنشيط. وهناك من يظنون أن الفنان يجب أن ينتظر الإلهام حتى يبدأ في الإبداع الفني، ولكني أجد في ذلك خطا كبيرا لأن الإلهام عنصر ضروري في تكوين الفنان المبدع وهو عبارة عن قوة محركة في كل نوع من الأنشطة الإنسانية وليس قوة محركة للفنان فحسب، إلا أن هذه القوة لا تتحرك بدون جهد، وهذا الجهد هو العمل، فتماما كما أن الشهية للأكل لا تأتي إلا من خلال تناول الطعام، كذلك فإن ممارسة العمل تأتي بالإلهام، وبالطبع فإن الإلهام هذا مشروط بالموهبة أو الاستعداد، والإلهام وحده لا يعتد به بدون العمل، وتكون محصلة كل ذلك هي التأليف والموسيقى».

كان كل من تيسيان ورمبرانت وفان جوخ يتمتع بإمكانيات هائلة في الكم أي في الإنتاج الغزير هذا مع موهبتهم الكبيرة في نفس الوقت، وكان كل من شكسبير وجوته يتمتع بإمكانيات الصنعة والمقدرة على البناء الفني، تلك المقدرة التي يتمكن بها حتى غير الموهوب من إنتاج فني غزير.

وفي الموسيقى، نجد باخ العظيم يتمتع بالموهبة والصنعة وغزارة الإنتاج ولكنه كانسان له أعمال ضعيفة في قيمتها ونوعيتها الفنية. ونفس الشيء ينطبق على إنتاج كل من هايدن وموتسارت وبتهوفن لأن شعلة العبقرية لا تضيء دائما بنفس الدرجة من القوة والوضوح، بينما تطاوع الصنعة يد

المؤلف في الكتابة.

إن التدريب الدائم على الكتابة الموسيقية أو على ممارسة أي فن يؤدي إلى استدعاء للقدرات الكامنة في المؤلف الفنان و يؤدي إلى إضاءة شعلة الموهبة لأطول قدر ممكن، ويحرك الدافع الداخلي الكامن في كيان الفنان ليطلق القدرات. ولذلك، فإن الموهبة وإمكانيات الصنعة الفنية لا تنتجان فنا صحيحا بدون العمل الذي يستدعي ملكات الإبداع.

وجد المؤلف الموسيقي فاجنر الوسيلة الملائمة لتكوينه الفكري والنفسي والتي تمكن من خلالها أن يبدع أعماله العظيمة في مجالات الشعر والأدب والدراما والموسيقى. فقد كان يضع الهيكل العام للعمل الموسيقي من خلال إمكانياته في الصنعة الفنية، ثم يصب في هذا الهيكل مشاعره وانفعالاته وعصارة معاناته وخبراته في الحياة ليمزج بين الشكل والمضمون، وليستدعي الإلهام الذي يغمر كيانه حتى ينطلق و يتحقق في أعماله الشاهقة، انه بذلك يطلق العنان لضميره الفني ليفجر شحنات الخبرة التي كونها في الفن والحياة، ويملأ بها الهيكل البنائي الذي خططه أولا بالعقل والعمل والصنعة، ولقد ساعده على ذلك أنانيته ورغبته في تحقيق إعجاز ذاته وقدراته التي طالما تحدث عنها كرمز للإنسان الفريد المتفوق المتميز عن سائر البشر. و بالعمل وحده كان يحقق إعجازه لأنه بدون العمل المثابر لا تبرز الموهبة ولا تتفجر شحنات الإلهام والمشاعر.

عندما أصيب بتهوفن باللعنة العظمى التي يمكن أن يصاب بها موسيقي، استمر يناضل رغم صممه ملبيا نداء داخليا في أعماق نفسه حدد له شكل أعماله الموسيقية العظمى التي أبدعها وهو في أحلك الظروف، انه ببساطة كان مدفوعا بروح لا تعرف الهزيمة ليمنح البشرية عزاء وسلاماً.

كان شوبان يعاني من السل، ومرارة الألم لاحتلال بلاده، وتحطيم قلبه، ولكنه وجد القوة تندفع إليه من حيث لا يدري ليكتب أعماله الرائعة وليعزف للجماهير العريضة تلبية لنداء داخلي واستجابة لعادة تكونت لديه، فهو يمارس التأليف والعزف تماما كما يمارس الحياة، أي أنه يتوقف فقط عن العمل عندما يتوقف قلبه عن النبض.

من هذه النماذج نرى أن العقبات الكفيلة بمنع أي إنسان عن ممارسة العمل، يتم التغلب عليها من خلال الموهبة الإلهية، وشعلة الفن المضيئة في

أعماق هؤلاء العظماء، وإيمانهم العميق بالعمل والفن كقوة تحقق لهم البقاء والاحتمال والإحساس بالحياة والوجود وتحقيق الذات.

يفسر المؤلف الروسي الشهير رمسكي كورساكوف ذلك في سطور قليلة كتبها عن بتهوفن العظيم حين قال:

«إن شخصية بتهوفن الهائلة شيء فريد، فموسيقاه تشكل الحركة القوية العميقة التي لا تعرف الإجهاد، والخيال النادر الخصب للألوان الاوركسترالية المبهرة. انه يكتب بروعة للآلات الوترية بينما تشكل آلات النفخ الخشبية التلوين الجميل العميق التأثير، ويصبح الكل مدرسة نادرة للصنعة والبناء والموسيقى».

كان الموسيقي الألماني العظيم هيندل شهيرا في مجال كتابة الأوبرا. ولكن التحول الاجتماعي الذي غمر أوروبا الغربية وخاصة ألمانيا وإنجلترا شغله تماما، فتحول معه إلى تلحين الأوبرا الدينية المعروفة باسم الاوراتوريو، وتفوق في هذا المجال بعدد هائل من مؤلفات الاوراتوريو أشهرها أوراتوريو المسيح. وقد وجد نفسه في تحقيق هذه الأعمال التي كانت الملايين تنشدها في الكنائس والمجتمعات، لأنه تأثر بالتحول الاجتماعي الذي وجد في نفسه نداء داخليا يدعوه لتكثيف هذا التحول والدعوة إليه.

أما جلوك، أبو الأوبرا الألمانية، فهو رغم مواهبه الغزيرة ودوره التاريخي الهائل في كتابه الأوبرا، فإنه يمثل النوع المتكامل من الفنانين. فهو يعمل بارتياح، فقد أمضى سنوات طويلة بعد زواجه وثرائه دون أن يبدع شيئا، واستسلم للراحة والمتعة تماما كما فعل الإيطالي روسيني-مؤلف أوبرا حلاق اشبيلية الشهيرة-عندما تكاسل وتوقف عن كتابة الموسيقى لسنوات طويلة تقرب من 37 عاما قبل وفاته في الوقت الذي كان فيه قد برهن على عبقريته الحقة وإمكانياته الفنية التي لا تقبل المناقشة.

ولكن.. مثل هذه المواهب، لها دور نفسي، وطاقة محددة تتوقف بعد فترة من الإنتاج الملهم.

إن روسيني قد مات كفنان مبدع عندما توقف عن الإبداع الموسيقي لأنه فقد الشعلة المضيئة بداخله، ولأن المحرك الداخلي الذي يدفعه لكتابة الموسيقى قد توقف، واستمرت حياته بمحرك آخر، ربما كان تذوق الطعام أو الاستمتاع بملذات أخرى في الحياة، ولكن الاستمرار في الكتابة عمل

روتيني تلقائي لا يتمكن الفنان من إيقافه أو تجميده ما لم يحدث تغيير نفسي وتحول وجداني، أو فقدان للطاقة المحركة للفن تماما كالموت والحياة.

البناء المعماري والصوت في قاعات الموسيقى

إن بناء قاعات الموسيقى والأوبرا يدخل في تخصص قلائل في العالم من علماء السمعيات Acoustics، إلى جانب المهندسين المعماريين.. وقبل أن نبدأ حديثنا المختصر عن بعض أسرار هذه السمعيات.. لا بد لي من التقديم بأن الصوت الجيد في قاعات الاستماع ينتج عن أن القاعة نفسها آلة موسيقية كبيرة، أو على الأصح كصندوق مصوت (كصندوق الفيولينه مثلا) لآلة موسيقية وترية أو كأنبوبة هوائية (كأنابيب آلات النفخ) لآلة نفخ موسيقية أيضا..

ولما كان لكل جسم مادي رنينه الخاص الذي تحدده ذبذبات صوتية محددة أو ترددات محسوبة.. فكذلك توجد لكل قاعة استماع تردداتها السمعية التي يحددها حجمها ونسب بنائها والمواد الداخلة في تكوينها.. والدرجة والأبعاد التي تتردد بها وخلالها خطوط الموجات الصوتية.. ومقدار ونوعية ما تمتصه الجدران والأجسام التي تصدم مسارات الصوت. وأيضا مقدار ونوعية الامتصاص من هذه الأصوات، أو درجة الانعكاسات والتكبير لهذه الأصوات ذاتها.. أو لمكوناتها.. و ينتج عن ذلك الطبيعة الصوتية (السمعية) للقاعة التي تجعل منها مصدر سحر وجمال، وإضافة حية للأداء الموسيقي.. أو قتل وتدمير وتشويه.. وما يسمى بالصوت الميت..

ولا بد لكل قاعة من أصداء.. ولكن بدرجة محسوبة.. كما أن لكل صوت في الطبيعة، وفي الموسيقى بالطبع، من مجموعة أصوات مصاحبة تسمى «بالسلسلة التوافقية».. أو «الأصوات الهارمونية المصاحبة».. وهذه الأصوات لا تسمع-في الغالب-بالأذن المجردة، ولكنها تعتبر سر الجمال في الاستماع الموسيقي الحي المباشر.. كما أنه لو زادت ترددات قطاعات منها عن الحد المعقول-نتيجة عيوب معمارية في القاعة-فإنها تسبب أصداء للصوت تكون رديئة وغير محببة وخاصة في القاعات الكبيرة.. وإلى جانب ذلك فإن امتصاص الصوت بدرجة غير مدروسة ومحسوبة تماما وفقا لمسارات الصوت وتردداته يؤدي إلى ما يسمى بالموت الصوتي.. وبالتالي

تسمى القاعة ميتة سمعيا..

وبالاختصار فإن قاعة الاستماع هي عبارة عن آلة موسيقية كبيرة تعزف بداخلها الموسيقى المنفردة أو الجماعية.. وكما أن أعظم العازفين يكون أداؤه ميتا بآلة رديئة.. وبراقا لامعا بآلة ثمينة-ستراديفاريوس مثلا-.. فإن سمعيات القاعات الموسيقية تؤدي إلى تشكيل الصوت وتحديد طبيعته وتأثيره... وأسرار السمعيات تعتبر من أغرب العوامل الملازمة للبناء المعماري الخاص بصالات الكونسير ومن أغرب ما يحير المهتمين بقاعات الموسيقى بوجه عام.

منذ سنوات قليلة قام نخبة من أقدر الأخصائيين في علم الصوت باختبار مختلف الصالات الموسيقية في العالم لتحديد أصلحها وأجودها على الإطلاق.. وجاءت النتيجة مؤكدة أن قاعة (جمعية أصدقاء الموسيقى) بفينا هي الأولى في العالم في مجال النقاء الصوتي وانعدام الانعكاسات الضارة التي تنتج عنها أصداء غير محببة للصوت.. ودار السؤال بعد ذلك: هل يمكن بناء صالة كونسير بنفس النسب الهندسية وبنفس الخامات التي بنيت بها هذه القاعة النمساوية؟.. وكانت الإجابة على ذلك دراسات ومحاولات ونتائج عجيبة..

فمنذ قرون عديدة انهمك المعماريون في الإجابة على شتى الأسئلة الخاصة بالعمارة المثلى لقاعات الأوبرا أو الاستماع.. وانحصرت أبحاثهم في مجال خطوط تصل بين آلات الأوركسترا من مواقعها على المسرح وبين آذان المستمعين في مختلف أماكن الصالة.. وكانت خطوطهم على الأوراق تمثل دراسة أمينة لانعكاسات الصوت ولشتى الاحتمالات التي تؤثر فيه حتى يصل إلى آذان المستمعين.. وهم يتحكمون بذلك في شكل وزوايا تلك القاعة التي يتمثلونها على الورق لتكون من الناحية النظرية المكان المثالي للاستماع. ولكن للأسف يكون كل ذلك في أغلب الأحيان هباء ومضيعة للوقت والطاقات.. فهناك أسرار أخرى تتعلق بالصوت انتبه إليها واستخلصها المعماري الكبير «ادولف لوس» Adolf Loos الذي يعتبر حجة العالم في علم السمعيات.. فهو يقول إن: «سمعيات أي صالة لا ترتبط بنسب بنائها التي تتشكل من عصر إلى عصر وفقا للتطور المعماري فحسب.. ولكن المهم في الموضوع هو مواد البناء التي تدخل على وجه الخصوص في التكوين الداخلي

للصالة». وهو بذلك يزيل الستار عن حقيقة هامة لم تخطر ببال علماء السمعيات من قبل.. ولكنه مع ذلك أكد استمرار الحيرة والغموض أمام مشكلة السمعيات.. فمواد البناء تختلف في تفاصيل دقائقها من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر، بل ومن فصل إلى آخر.

وفي مانشستر بإنجلترا قاموا ببناء صالة للكونسير على نمط صالة فينا الشهيرة وبنفس نسب تكوينها ومواد بنائها.. ولكن النتيجة كانت سلبية.. وهناك مثل آخر هام.. وهو دار أوبرا البلاط بفينا التي افتتحت منذ ما يقرب من 55 عاما.. وكان حفل افتتاحها مخيبا للآمال من الناحية السمعية.. ولكن ما يثير الدهشة أن هذه القاعة تعتبر اليوم نموذجا لما يجب أن يكون عليه المسرح الغنائي من دقة ونقاء صوتي.. والسبب في ذلك لا يرجع إلى تغيير طرأ على الدار في نسب بنائها الداخلي أو إلى أي تعديل في مواد كيانها الباطني.. وإنما يرجع إلى أن هذه الدار شهدت خلال 50 عاما أحداثا موسيقية غيرت في تكوينها.. فقد استقبلت خلال هذه السنوات موسيقى جيدة على أعلى المستويات ومن نوع واحد وطابع واحد على الدوام.. وهذا هو السر في الموضوع.. فما نستطيع طبعه من أصوات على اسطوانة أو شريط في ثوان قليلة.. يمكن أن ينطبع في كيان قاعات الكونسير والأوبرا في سنوات طويلة.. إذا كان النشاط الموسيقي دائما بها، وإذا كانت مواد ونسب بنائها جيدة.. إن هذا السر العظيم يتكامل مع ما سجله بعض المؤرخين والعلماء عن القاعات القديمة بوجه عام.. والخشبية منها بوجه خاص.. فمما هو متفق عليه أن الخشب بالذات يتأثر بالصوت بشكل أكثر من سائر المواد ويتمكن بشكل خاص من الاحتفاظ بالصوت، بل ومن اختزانه أيضا، وإعادته عندما يتجاوب مع ذبذبات صوتية مماثلة من رياح وخلافه.. وما يقال عن بيوت الأشباح خاصة في البلاد ذات الحضارات القديمة مثل الهند والصين، يرجع في الواقع إلى أن الأخشاب المكونة لهذه المنازل تعيد أصواتا احتفظت بها منذ مئات من السنين عندما كانت تعزف الموسيقى في هذه القصور أو المعابد العتيقة.

وعلى أية حال فإن أداء الموسيقى الجيدة بشكل منتظم ودائم في قاعة للاستماع الموسيقي، ينتج عنه انطباع للموجات الصوتية الصادرة عن العزف، في المواد المكونة للبناء الداخلي للصالة.. وهذه الانطباعات تؤدي إلى تشكيل

طفيف يساعد على امتصاص بعض الأصوات بنسب معينة.. فيمنح الصوت جمالا توافقيا ويقيه من الانعكاسات الضارة بالطبيعة الصوتية للقاعة. ومن الأسرار الغريبة المؤكدة، أنه لو عزفت موسيقى نحاسية (عسكرية مثلا) لفرقة ما لمدة أسبوع واحد بصالة فينا الشهيرة.. لنتج عن ذلك-كَمَا يؤكد أدولف لوس-ضياع وتدمير للقيمة الصوتية التي تتفرد بها هذه الصالة.. ولذلك يجب علينا تحديد أنواع الأداء الموسيقي في كل دار من دور العرض الموسيقي ببلادنا.

وللاختيار الأكيد للإمكانيات الصوتية لصالة حديثة.. يجب الاستماع بها من كل ركن بل ومقعد إلى شتى ألوان الأداء الاوركسترالي والمنفرد ولكل أنواع التعبير مثل القوي والضعيف وبشتى ألوان المزج الاوركسترالي ومن ارتفاعات مختلفة على المسرح.. وبذلك تتحدد لنا مواطن القوة والضعف في الصالة.. لأنه حتى في الصالات الرديئة صوتيا توجد مواقع يكون فيها الصوت مثاليا وأخرى تكون فقيرة في استقبالها بسبب أصداء وانعكاسات شاذة للأصوات.. أو بسبب امتصاص زائد عن الحد المعقول للصوت.. وقد قال القائد الشهير فورتفينجلر في ذلك:

«عندما أقود الأوركسترا بقاعة «البرت» الشهيرة بلندن، فإني اسمع الأصوات الخفيفة جدا نقية واضحة أكثر من اللازم، وعلى العكس من ذلك فإن الأداء الجماعي القوي جدا بالأوركسترا يكون مشوشا وضعيفا».

وهناك آراء أخرى لمشاهير من الموسيقيين منها أن الصوت بقاعة «البرت» هذه مثالي في أماكن معينة.. إما من مقاعد أخرى فيكون استقبال الصوت باهتا ومشتتا ورديئا.

إني اذكر جيدا قاعة الموسيقى الصغيرة بقصر «بيتي» Palazo Pitti بمدينة فلورنسا بإيطاليا-فقد وجدت الأوركسترا به تجلس بترتيب لم يسبق له مثيل على الإطلاق بأي مكان في العالم-فالفيولا مثلا، يجلس عازفوها بين عازفي التشيلو والكنترباص.. والفلوت بين الفاجوت والكورنو. ولما تساءلت عن السر في هذا قالوا إن سمعيات القاعة تتناسب مع هذا الترتيب.. وإننا بذلك نحصل على اعظم إمكانيات سمعية من هذه القاعة ولولا ذلك لاستمعت إلى أداء موسيقي ضعيف حتى ولو قام بتهوفن من قبره ليقود الأوركسترا بنفسه.. هكذا يدرسون و يطوعون حياتهم للجودة و يبحثون عن

افضل الإمكانيات بالدراسة والبحث عن الحقيقة بالعلم والتجربة والمناقشة..

وعلاج الصوت في قاعة حديثة يعتبر أمرا ممكنا في اغلب الأحيان.. فهو يتم بدراسة الانعكاسات الصوتية في الصالة وبتحديد خطوط الأصوات الصادرة من مواقع الآلات على المسرح إلى آذان المستمعين، بما في ذلك الانعكاسات ومدى قوتها.. والقدر والنوعية اللذان يتم بهما امتصاص الأصوات بعد كل انعكاس.. وتوضع في الصالة وفقا لوسيلة العلاج ستائر من القطيفة مثلا، أو ألواح خشبية رقيقة تثبت في مواقع معينة على الجدران وذلك لامتصاص الصوت أو لتقويته بنسب معينة.. وتنجح هذه التجربة مع مرور الوقت ومتابعة العلاج، إلا أن هذا البحث عن الجودة، يؤدي أحيانا إلى مضاعفات ضارة.. لأن امتصاص الصوت بدرجة اكثر من اللازم وإزالة الانعكاسات الصوتية تماما من الصالة يضر أيضا بالطبيعة الصوتية نفسها بل و يقتل الأداء الموسيقي.

يقوم خبراء موسيقى الكنيسة في أوروبا منذ زمن بعيد باختبار الصوت في القاعات الموسيقية وخاصة قاعات الكنائس وهي خالية من الجمهور..

و يدرس رئيس موسيقات الكنيسة بدقة مدى تجاوب الصالة مع مختلف أصوات السلم الموسيقي وتآلفاته حتى يتمكن في النهاية من اكتشاف الصوت الرئيسي الذي تتجاوب معه الصالة وهذا أمر يسير إذا عرفنا أن كل صالة تعتبر كالصندوق المصوت لآلة موسيقية.. وهذا الصندوق له رنين خاص يتجاوب مع أحد الأصوات الموسيقية بدرجة اكثر من تجاوبه مع الأصوات الأخرى.. وبعد ذلك يقوم هذا الموسيقي بعزف الصوت المميز للصالة لمدة دقائق طويلة يوميا على الأرغن قبل بدء النشاط الموسيقي بالكنيسة.. فإن ذلك يكون من شأنه تقوية إمكانية التجاوب الصوتي للقاعة.. وتجميل الأداء الآلي والغنائي بها.. كما أن ذلك يكون من شأنه إزالة الشوائب الصوتية قدر المستطاع.. تلك الشوائب التي تنتج عن ترديدات زائدة وغير متوازنة للأصوات الطبيعية العليا التي لا تسمع بسهولة بالأذن المجردة Overtones والتي تؤثر كثيرا على الطبيعة الصوتية للأداء الموسيقي.. (تسمى أحيانا بالأصوات الهارمونية أو السمعية).

و يؤخذ في الاعتبار دائما أن الصالة وهي خالية من الجمهور تكون ذات رنين وأصداء اكثر منها وهي مزدحمة بالبشر.. وكلما ارتدى الجمهور

ملابس صوفية اكثر.. يزداد امتصاص الصوت الأمر الذي يكون، في أحيان كثيرة جدا، ضارا بالأداء الموسيقي نفسه وأحيانا يكون مدمرا له.. ويتوقف ذلك كله على طبيعة القاعة. فربما كان من الأفضل أن يخلع الناس معاطفهم قبل الدخول إلى الصالة.. وأحيانا يكون ارتداؤهم للمعاطف إحدى وسائل العلاج السمعي للصالة..

وهذا ما يحسب له العازفون المنفردون وقادة الأوركسترا المتمكنون ألف حساب في بروفاتهم النهائية..

هناك أخطاء سمعية تؤدي إلى الاستماع إلى صوت موسيقي غريب لم يقم أحد من العازفين بأدائه.. ومهما شد قائد الأوركسترا شعره، فالخطأ لا يكون من العازفين.. بل يكون في أحيان كثيرة خطا سمعيا ينتج من ترديد أكثر من اللازم لأحد الأصوات التوافقية المصاحبة، والتي عادة لا تسمع بالأذن المجردة. و يزول الخطأ بمصادفة أخرى.. مثل فتح باب أو دخول تيار هوائي أو تغيير في حركة شخص بالقاعة.. مما ينتج عنه تغيير في الصوت وانعكاساته..

إن دراسة جيدة للطبيعة الصوتية للقاعة تمكن الموسيقي المتمكن والمثقف من اختيار أفضل البرامج المناسبة من الناحية المقامية والهارمونية، بل ومن ناحية التوزيع.. فهناك صوت رئيسي مفضل للقاعة.. تماما كما يوجد صوت رئيسي لكل وتر أو صندوق مصوت أو أنبوبة هوائية لآلات النفخ.. وعلى ذلك يتم اختيار البرامج وأساليب التأليف المناسبة..

إن الأوركسترا والكورال بكنائس أوروبا الشهيرة لا يؤديان أعمال باخ إلا في كنائس معينة.. وذلك لعوامل معمارية سمعية بصرية.. فالعمارة «القوطية» تختلف عن «الباروك».. ولا تتناسب مع «الروكوكو».. ولكل ذلك مقابل سمعي.. فالعقل هو مركز التنسيق بين مفهوم التاريخ-العصر-ومظاهر الزمن والإحساس السمعي البصري بالموسيقى والعمارة..

ألتزامن بين السمع والبصر

إن العلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظاهرة «السينيستيزيا» Synaesthesia أي العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، أو الارتباط والتنسيق بين نوعين

مختلفين من الأحاسيس، فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والربط والتنسيق والتوحيد.. فهو الذي تتجمع فيه كل الحواس، وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم.. الخ.. والطبيعة كأم لكل الفنون.. تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية، اللون والصوت.. وكافة الظواهر الأخرى. وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطاتها بالتجاوب العصبي الإنساني.. عندما يتم ذلك، فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم.. تماما كما كان يرى طه حسين رؤية اكثر دقة وصحة وجمالا من المبصرين، وكما كان يسمع بتهوفن، وهو أصم، ما لا تتمكن أذن أن تسمعه أو تستشفه من جمال.. قال كارلايل: «إذا تأملت الشيء ونظرت إليه بعمق وتفحصته فإنك حتما ستستمتع بموسيقيته، لأن النغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء».

إن الاستمتاع بمنظر طبيعي تصاحبه أصوات من الطبيعة كحفيف الشجر وأصوات الطيور وخرير الماء.. الخ.. وهذا يقودنا إلى الحقيقة التي تبحث عنها الفلسفة والفنون أبدا، لتضعها أمام أعيننا وآذاننا، والتي بحث عنها فاجنر في «الدراما الموسيقية» التي تتكامل فيها فنون الصوت والصورة.. الشعر والموسيقى والحركة.. والعمارة.. بل والرائحة أيضا !! فإذا اجتمع أكثر من نوع واحد من الفنون، كان تأثيره أقرى وأكثر تكاملا وأقرب إلى الحقيقة.. إذا لم يوجد غير الموسيقى (الصوت)، فإن الحواس تكملها بتخيل العنصر البصري (اللون)..

إن الموسيقى هي الحركة في الزمن، وهي التي تحول الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية.. ورؤية متحركة.. أو بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر، وهذا ما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت.. فالمزج الفني بين ما هو مرئي وعقلي وسمعي يجعل الحقيقة أكثر تكاملا.. والحس البشري اكثر نضجا.. وأقرب إلى الطبيعة الأم.. والى الحقيقة ذاتها.

لقد بدأت المحاولات الأولى للربط والتمثيل والمقابلة بين الصوت واللون، منذ عصور حضارية قديمة، فقد بدأها العالم السكندري العظيم «بطليموس» منذ القرن الثاني بعد الميلاد. ولا يرتبط اللون بفن التصوير فحسب، ولكنه

يتعداه إلى فنون النحت والعمارة والموسيقى.. فالرسام يستعمل ألوانه بحكمة ودراية، ويخلط بينها بمقابلة أكثر مادية وواقعية، ولكن الموسيقى تستخدم ألوانا حسية أخرى نراها بآذاننا في التلوينات الاوركسترالية أو الظلال التعبيرية nuances، أو من خلال المقامات والانتقالات بينها، والتركيبات الرأسية الهارمونية بين الأصوات، أو الخطوط اللحنية المتقابلة.. الخ.. وتتكامل الألوان، سواء المادية منها أو الحسية، بالتوافق والتعارض والتنافر على السواء.. فالنقيض دائما هو الذي يكمل المعنى.. فلا يوجد ليل دون نهار، ولا أبيض دون أسود، ولا هدوء دون صخب، ولولا النقيض ما وجد الأصل أي لا توجد نظرية دون نقيضها. كل مقام موسيقي له ما يقابله من ألوان.. وكل آلة موسيقية تتماثل في طبيعتها مع لون خاص يحدث نفس التعبير أو أقرب ما يمكن إليه.. ولكن توجد حقائق أزاح عنها العلم الحديث الكثير من الغموض يسعدني أن أذكر بعضا منها.. وخاصة فيما يتعلق بالواقع العلمي لمقابلة الصوت مع اللون..

الموسيقى عبارة عن مجموعة أصوات، وكل صوت عبارة عن تردد معين لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة..

واللون أيضا.. عبارة عن عدد معين ومحدد من الذبذبات في الثانية الواحدة، ولكنها ذبذبات كثيرة العدد تفوق قدرة السمع.

الذبذبات الصوتية تتردد في الهواء، والذبذبات الضوئية (التي تحدد اللون وتدل عليه وتعيده) تتردد في الأثير، (الطبقات العليا من الفراغ الجوي).

تتفاوت سرعة الذبذبات الصوتية التي يمكن للإنسان أن يسمعها بين 16 وحوالي 20 ألف في الثانية الواحدة.. بينما الذبذبات المرئية التي تتكون منها الألوان تتفاوت سرعتها ما بين 451 ألف مليار و 780 ألف مليار ذبذبة في الثانية الواحدة..

أي أننا لو أردنا الحصول على صوت موسيقي معين فإننا نصدر العدد الذي يرتبط بهذا الصوت من الذبذبات (لا مثلا = 440 ذبذبة في الثانية) فنستطيع حينئذ أن نستمع إلى الصوت المطلوب.. وهكذا فإن الموسيقى عبارة عن تتابع لأرقام.. كما حدد ذلك العلم منذ أكثر من 2500 سنة. ولو أردنا الحصول على لون معين فإننا نفعل نفس الشيء.

وعندما نريد أن نستمع إلى نفس الصوت ولكن على نحو أكثر حدة

(مثلا على مسافة أوكتاف صاعد) فإننا نحصل عليه بضعف عدد الذبذبات. فصوت لا، الموسيقي القياسي والمتوسط الحدة هو 440 ذبذبة في الثانية، ولا، الأكثر حدة = 880، والأحدّ = 1660... الخ. نفس الشيء في الألوان، فلو ضاعفنا عدد الذبذبات التي يصدر عنها أي لون فإننا نرى نفس اللون يتكرر.

وعلى ذلك، فقد وجد العلماء-وعلى رأسهم نيوتن-إن النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة (مع ترتيبها كذلك: دو-ري-مي بيمول-فا-صول-لا-سي بيمول)-أي وفقا لمقام الدوريان. ووفقا لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت.. بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقى مع عرض الألوان التي تتقابل معها.. وبالطبع فإن صعوبات عديدة قابلت تلك المحاولات.. إلا أن البحوث لا تزال جارية.. وسنعرض في هذا الفصل لبعض هذه التجارب..

والآن نتعرض للسلالم الموسيقية (المقامات)، فقد ربط الموسيقيون العظماء-وجدانيا-بينها و بين الألوان.. وكانت هذه العلاقات ترتبط إلى حد ما بأحاسيسهم الشخصية النابعة من تجربة كل منهم في الفن وفي الحياة. ولذلك فإن تحديد كل منهم كان يختلف عن الآخر.. ونذكر الآن على سبيل المثال بعضا من هذه المقامات والألوان بالنسبة لاثنين من عباقرة الموسيقى وهما «رمسكي كورساكوف» و«سكريابين».

ومما هو جدير بالذكر أن بتهوفن كان يشعر بأن مقام «سي صغير» يوحي باللون الأسود.. وهنا، نتوقف برهة لنطرح قضية هامة تتعلق بأداء موسيقانا العربية: تحديد الطبقة يعني تحديد الطابع والارتباط الوجداني بالمقام واللحن.. وعندما تتغير الطبقة فإن اللحن يصبح مقطوع الأوصال وبلا ارتباطات وجدانية نفسية.. وبلا جذور ثابتة، ويصبح الأداء الموسيقي بلا ثبات ولا حكمة. وفي الموسيقى العربية نجد الفرقة تضبط أصواتها وتوحدها وفقا لما يسمى «الطبقة الصغيرة» أو «الطبقة الكبيرة».. وذلك حتى يتفق اللحن و يتناسب مع طبقة أصوات المنشدين أو إمكانيات أصابع العازفين. في الواقع إن تغيير الطبقة معناه تغيير الطابع واللون والارتباطات «السينستيزية».. وهو تشويه لأداء العمل.. فأنا لا أتصور أبدا عزف سيمفونية لبتهوفن في مقام ري بدلا من دو مثلا، وإلا فإن القيامة تقوم.. والنماذج

المقام	رمسكي كورساكوف	سكريابين
دو كير	أبيض	أحمر
صول كبير	بني ذهبي فاتح	برتقالي وردي
ري كبير	أصفر شمسي	أصفر براق
لا كبير	وردي رائق	أحخضر
مي كبير	أزرق ماسي براق	ازرق مائل للبياض
سي كبير	غامق – ازرق معدني	ازرق مائل للبياض
فا كبير	اخضر	احمر

القليلة لعملية تغيير الطبقة الواردة في قطاعات صغيرة من بعض أعمال الأوبرا مثلا لها ظروف خاصة وتقاليد في الأداء أقرها العالم والتاريخ والمؤلفون أنفسهم.

نعود الآن لنستطرد في موضوعنا الطويل بدراسات صغيرة، ونماذج لتجارب رائدة..

إن عزف السبعة الأصوات الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر.. ولكن التوافق يتم وفقا لاختيار خاص بين ثلاثة أو أربعة أصوات..

وكذلك فأن أداء ألوان الطيف السبعة معا في نفس الوقت أي خلطها معا، ينتج عنه اللون الأبيض، وهو أكثر الألوان تنافرا مع البصر، انظر في قرص الشمس مثلا، تجد أنك لا تستطيع وإلا أصبت-لا قدر الله-بالعمى المؤقت، وبإصابات في العين تكون شديدة الخطورة لو طالت المدة.. وهذه تجربة تدل على أن العلاقات الحسية البصرية السمعية متقابلة في تأثيرها على الإنسان.

ولقد ثبت بالتجربة أن الأشخاص الذين يفتقدون إمكانية تمييز طبقات الأصوات الموسيقية يكونون من مرضى الألوان، أي مصابون بعمى الألوان أو ما يقرب من ذلك.

منذ بداية القرن السابع عشر قام لفيف من العلماء الموسيقيين بتجارب

تهدف إلى أداء موسيقي ومرئي في نفس الوقت، أي باختراع وتصنيع آلات موسيقية مثل الاورغن والهاربسيكورد تعزف الموسيقى وتنتج في نفس الوقت الألوان المقابلة لما يتم عزفه.. واستمرت التجارب حتى جاء ولاس ريمنجتون (1854-1918) واخترع الاورغن الضوئي الملون. ولم يتمكن هذا الاورغن من عزف موسيقى، ولكنه كان يصدر ألوانا تعرض على شاشة، و يصاحب هذا العرض الضوئي أداء موسيقي يقوم به عازف بيانو أو أوركسترا لموسيقى كان أغلبها لشوبان وفاجنر. أي أن هذا الاورغن كان يترجم الأعمال الموسيقية إلى ألوان بمجرد عزفها على لوحة المفاتيح لتصاحب عزفا موسيقيا سمعيا حيا.

أما آلة «الكلافيلوكس» Clavilux فقد اخترعها توماس فيلفريد الدانمركي الأصل، وعرضها بنيويورك عام 1922.. فهي آلة لا تعزف موسيقى سمعية على الإطلاق. ولكنها تعزف مؤلفات خاصة بمخترعها يستعمل فيها الألوان فقط.. فهي موسيقى للعين وبنفس طرق وقوالب التأليف الموسيقي من خطوط لحنية وأصوات مصاحبة وإيقاعات.. الخ.. أي إنها فن آخر يوحي بالصوت من خلال النظر (اللون)، محققة بذلك نظرية تدعو إلى أن اللون والصوت (الموسيقى) يشكلان أقرب الارتباطات بين الحراس البشرية التي تتكامل بها نفسية الإنسان.

وجاء عام 1934 باختراع جديد قام به فردريك بنثام وهو آلة «الكونسول الضوئي الملون» وهو عبارة عن آلة تشبه الأرغن، وتتمكن من عزف موسيقى اللون الممكنة فقط.. فقد اكتشف بالتجربة أن التفاوت الكبير بين سرعتي الصوت والضوء يجعل عزف السلم الموسيقي الملون «الكروماتيك» مستحيلا بالضوء لأن الأداء اللوني لهذا السلم لا يجعل المطابقة بين اللون والصوت المصاحب له ممكنة، وذلك لاختلاط الأصوات مع الألوان التي تكون قد ظهرت على الشاشة سابقة للصوت في سرعتها، وهذا يتم بمبالغة أكبر في دور العرض الكبيرة فتراها العين قبل أن تسمع الأذن الصوت المقابل لها.. وعلى ذلك فقد جعل آلته تصاحب الموسيقى الحقيقية دون صخب من الألوان.. أي بأداء لوني بطيء نوعا.. وبذلك فإنه يصاحب مجموعة من الأصوات المتتالية بلوحة واحدة من الألوان تتغير كل فترة زمنية تسمح بالربط الدقيق بين البصر والسمع..

ومما هو جدير بالذكر أيضا أن الفنان الراحل «والت ديزني» قد استخدم هذه العلاقات بين الموسيقى واللون في فيلمه الكبير «فانتازيا» عام 1937.

و يسعدني أن أنقل هذا الحديث الذي أدلى به المؤلف الموسيقي الفيلسوف «سبريل سكوت» عام 1917:

«إن كل عمل موسيقي يؤدي إلى إشعاع فكري ولوني يتشكل في صيغة قالب جمالي يسبح في الفضاء. ويتم تحديد القيمة الجمالية للعمل الموسيقي وفقا لهذا القالب الجمالي الروحي المحسوس. إن هذا الجمال هو الذي يشكل الطبيعة النفسية للبشر، ويؤثر على إفرازات الغدد وعلى الطاقة الكامنة في الإنسان».

2 عبقريات موسيقية

بتهوفن

يغمر بتهوفن الفنان والإنسان فكر ووجدان البشر أكثر من أي موسيقي آخر عاش في أي عصر من العصور.. فهو البطل المأساوي والزعيم الموسيقي الثوري، والأب والمعلم.. هو الشاعر الفيلسوف المتأمل، المناضل الذي لا يستسلم.. هو العاشق المتعبد، هو الموسيقي الفنان المبدع الذي أعطى للبشرية خلاصة فكره وحسه ونضاله ومأساته.. وكان عطاؤه تراثا إنسانيا رائدا لكل اتجاهات التطور الموسيقي من بعده سواء أكانت مسرحية درامية.. أو سيمفونية بحتة.. ورغم أن الأقلام الموضوعية التاريخية المسهبة قد تناولت حياته وأعماله بالدراسة والتقييم، فإن جوانب كثيرة من حياته وأعماله المتعددة لاقت مجالا خصبا بكرا للدراسة والمقارنة والبحث.

ولد «لودفيج فان بتهوفن» بمدينة بون بألمانيا في 16 ديسمبر عام 1770، وكان أبوه «يوهان فان بتهوفن» قد تزوج من أمه «ماريا ماجدلينا لايم» عام 1767. ترجع العائلة إلى أصل فلمنكي قبل أن يقيم جده لأبيه بمدينة بون و يؤسس هذا الفرع من العائلة.. وكان أبوه يعمل مغنيا بكنيسة البلدة وكانت



بتهوفن

شخصيته باهتة لا يفكر في غده أو في مسئولياته تجاه العائلة.. ومع ذلك فان الفضل يرجع إليه في اكتشاف موهبة لودفيج غير العادية في سن مبكرة.

كانت صورة «موتسارت» الطفل المعجزة عالقة بذهن والده..

ففكر على الفور في أن يخلق من لودفيج معجزة مماثلة، ولم يستطع التحقق من أن هناك زهورا أصيلة لا تتفتح مبكرة، وأن موهبة ابنه كانت من النوع العميق المستوعب البطيء التفتح. كانت صورة طفولته الأولى تتبلور في وقفته على كرسي صغير أمام مفاتيح البيانو والدموع تنهمر من عينيه، فقد كان والده يجبره بقسوة على المران المتواصل دون مراعاة لطفولته

واحتمال صحته. كان الوالد يعود متأخرا مترنحا من الشراب، و برفقته صديقه «توبياس» الذي كان يدرس البيانو للصغير لودفيج.. فيوقظانه من فراشه ويجبرانه على التمرين حتى الصباح، وبعد نوم قليل يذهب للمدرسة الابتدائية وهو في حالة نعاس وذهول وصمت. كانت ملابسه غير مرتبة وشعره غير مهذب. تعلم الكتابة بخط جيد جميل وإن بدا في أيامه الأخيرة غير واضح، وتمكن من دراسة اللغتين الفرنسية واللاتينية بشكل مرض، رغم إن هجاءه للغته الأصلية (الألمانية) لم يكن صحيحا. أما الرياضيات فكانت بالنسبة له مشكلة كبرى.. وظل كذلك طوال حياته حتى وهو على فراش الموت كان ابن أخيه كارل يساعده في عمليات الجمع البسيطة..

عندما بلغ الحادية عشرة من عمره كان لا يتعلم شيئا غير الموسيقى، وهذا يدلنا على أنه لم يتمكن من التأقلم مع الحياة المحيطة به رغم حدة ذكائه وقوة استيعابه لأمور عديدة أخرى.. لم يتفوق في كل ما يجيده البشر من علوم ودراسات وعلاقات اجتماعية، فقد كانت له حياة أخرى لا يجاريه إنسان فيها.. حياة تغمرها الروحانيات والثراء الفني العميق.. قال عنه «ريس» Ries الذي كان يعرفه جيدا في هذه المرحلة من عمره: «كان يبدو قميئا.. مغلوبا على أمره.. تخلو حركاته من الرشاقة والمظهر الحسن.. كان نادرا ما يمسك بشيء دون أن يسقط من يده وينكسر، لم تنج منه أي قطعة من أثاث المنزل فقد كانت زجاجات الحبر تنقلب يوميا لتغرق كل شيء، حتى أصابع البيانو. لم يكن يجيد الرقص أو الظهور بالمظهر اللائق..».

عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره، حصل على وظيفة عازف الأرغن المساعد بكنيسة الدوق «فرانز مكسيميليان» الذي كان الابن الأصغر للإمبراطورة ماريا تيريزه، وهذا يدل على المستوى الفني الكبير الذي كان قد وصل إليه في ذلك الوقت.. وكان قبل ذلك ينوب عن عازف الاورغن عند غيابه. وبالإضافة إلى عزف الاورغن، فإن وظيفته تضمنت العمل كعازف للهاربسيكورد بمسرح القصر لتدريب المغنين على خشبة المسرح، وكان في ذلك الوقت يدرس التأليف بعمق مع أستاذه «نيف» Nefe الذي أذاع في كل البقاع خبر الموهبة المعجزة لتلميذه العبقري..

عندما ذهب بتهوفن إلى فينا للمرة الأولى-وكان في السادسة عشرة- كان قد وصل إلى مستوى نادر في عزف البيانو، وكتب عددا من الأعمال

الجيدة. وكان ذلك في عام 1787، وقد انتقى فينا بالذات لأنها كانت كعبة الموسيقى ومقر موتسارت العظيم الذي كان في أوج مجده.. وعندما عزف لموتسارت، لم يتأثر الأخير الذي كان قد أستعرض اكبر مواهب العالم في عزف البيانو.. ولكنه ذهل عندما بدأ بتهوفن في الارتجال.. ولا يعرف أحد يقينا ما إذا كان قد درس بالفعل على يد موتسارت أم لا، لأنه بعد شهرين فقط من وصوله إلى فينا، جاءته أنباء اشتداد المرض على أمه فعاد إلى بون ليجدها على فراش الموت.. كانت أمه رمزا للحب والوفاء.. وكان بتهوفن يتحدث عنها بكل تبجيل وتكريم، فهي التي منحته الرعاية والحب الذي افتقده في والده.. كانت رقيقة وديعة، تصارع الحياة ببطولة وإرادة وعنف لتحفظ للأسرة بقاءها وقوتها الضروري.. عاد بتهوفن ليجد حالة والده تسوء في السكر والعربدة حتى انه أنقذه في إحدى المرات من اعتقال البوليس.. وعندما بلغ لودفيج التاسعة عشرة، كان أبوه قد فصل من عمله وتحمل الصغير المسئولية الكاملة للعائلة..

كان لبتهوفن أصدقاء عديدون سماهم «ملائكة الرعاية»، وكان أهمهم عائلة «بروينـنـج» Breuning التي كانت تتمتع بمركز اجتماعي مرموق إلى جانب الخصوبة الثقافية مما كان له أشد الأثر على تكوين فكر بتهوفن وثقافته في هذه المرحلة من حياته.. وصديق آخر حميم كان الكونت فالدشتين Waldstein الذي كان يقدم له المساعدات المالية دون أن يجرح كبرياءه..

في عام 1792 سافر بتهوفن إلى فينا للمرة الثانية ليعيش في وسط التجربة الموسيقية الكبرى، وليواصل دراسته مع هايدن العظيم بعد أن كان موتسارت قد رحل عن العالم وهو في عمر الزهور. وكان هايدن قد سمع عن عبقرية بتهوفن عندما مر ببون 1790 فبدأ في تدريسه على الفور واستمر يباشره لمدة عام كامل لم يشعر فيه بتهوفن بالسعادة لأنه لم يحقق ما رجاه من علم موسيقي على يد زعيم الكلاسيكيين «بابا هايدن».. أما من وجهة نظر هايدن.. فإنه لم يكن يعلم ماذا يفعل مع الشاب الريفي المتمرد.. فلم يتبع بتهوفن أي قاعدة عن ثقة وكان دائما يسأل: «لماذا؟» و«كيف؟».. إلا أن هايدن قد عامله بأبوة ورعاية بعد أن تأكد من تقدمه العاصف في مجالات التأليف والعزف الخارق للعادة على البيانو..

لقي نجاح بتهوفن كل تقدير أدبي ومادي من الطبقة الأرستقراطية

بفينا، وهي الطبقة الذواقة للموسيقى التي احتضنت العبقري الشاب وأغرقته بالتكريم و بعروض العزف والتدريس، حتى أصبح وقته لا يتسع لقبول عروض جديدة.. ومما هو جدير بالذكر أن صديقه الكونت فالدشتاين كان قد قدمه إلى النبلاء بخطابات مهدت لقدومه إلى فينا كما أن حاكم بون الذي كان عما لإمبراطور النمسا وموسيقيا مجيدا كان قد طلب له الرعاية والتقدير..

كان الأرستقراطيون يتوقعون المديح والشكر والتبجيل والانحناءات من الفنانين الذين يتلقون منهم المساعدات.. ولكن بتهوفن كان على النقيض من ذلك فلم يقبل أن يلتقي بأحد منهم إلا كند مساو على أقل تقدير.. وكانت حياته الأولى قد خلقت منه شخصية قوية الإرادة، عاطفية، مندفعة ثائرة. وقد غمره أهل فينا، لذوقهم الموسيقي الراقي، بكل وسائل التكريم والرعاية. وعاش أجمل وأسعد أيام حياته فكانت موسيقاه تحقق له دخلا كبيرا مكنه من تشغيل خادم خاص وشراء حصان وملابس أنيقة. كما حاول أن يتعلم الرقص الذي كان من ضرورات مجتمع القصور الذي كان قد أصبح بتهوفن أهم مرتاديه، بعد أن تأكدت شهرته كأعظم موسيقي في المدينة، بعد هايدن..

كان يحب إنجلترا، وفكر كثيرا في السفر للإقامة الدائمة بباريس.. ولكن جاذبية فينا كانت أقوى، لما لاقاه فيها من استقرار وسعادة ونجاح.. كانوا يلقبونه بـ «عملاق عازفي البيانو».. وقام بجولات ناجحة وساحقة ببراج وبرلين ودرسدن ونورنبرج، ولكنه عاد إلى فينا حيث مركز الإشعاع الفني، وقمة الحضارة الموسيقية، وكان أصدقاؤه المقربون في تلك الفترة هم عائلتي الكونت «لشنوفسكي» و«البرونزفيك»».

لازمته عادة المشي طوال حياته فكانت رياضته البدنية والعقلية على السواء. وفي جيب معطفه، كان يحتفظ بورق الموسيقى الذي كان يدون عليه أفكاره أثناء المشي، وكثيرا ما كان يتوغل في غابات فينا ويجلس إلى جوار جذع شجرة لتدوين أفكاره. وقد أصبحت تسويداته هذه المرجع الرئيسي لأعظم أعماله، كما أن دراسة ما دون بها أثبت أنها تضمنت أضعاف ما خلفه من تراث موسيقي نادر..

قادته عاطفته وحساسيته المفرطة إلى الوقوع الدائم في الحب، وكان

يحن إلى الزواج والاستقرار ليتخلص من حياة التشرد. ولم تتحقق له تلك الأمنية ربما لان أغلب السيدات اللائي تقدم إليهن كن من طبقة اجتماعية أعلى من طبقته، ولكن هيمل Hummel عازف البيانو الشهير قال في ذلك: «انه يوجد اكثر من مائة سيدة تتمكن من عزف البيانو احسن مني، وكل هذا العدد من الفنانات يتوقن إلى الاستمتاع بعزف بتهوفن والتصفيق له بجنون وإعجاب.. ولكن أي واحدة منهن لا يمكن أن تقبل أن تطارحه الغرام.. لأنه لا توجد من تستطيع أن تطارح الغرام لإله.. خاصة إذا كان هذا الإله أصم..».

في عام 1798 بدأ بتهوفن يشعر بالصمم-وهو التاريخ الذي حدده بنفسه لبداية الكارثة-ولم يأخذ هذه الأعراض مأخذ الجد في بادئ الأمر لأنه ربط بين هذا المرض وما كان يعاني منه من ضعف المعدة والدوزنتاريا. وبعد ذلك بعامين بدأت الحقيقة تتأكد له.. فأخفى المرض على جميع الناس، لأنه شعر بالمهانة والعذاب مع ما كان يشوه وجهه من مرض لازمه منذ طفولته.. وهو آثار لمرض الجدري.. كتب لصديقه الدكتور فيجلريبون: «إن أذني تصفر وتؤلمني بشكل دائم ليل نهار، وإن الله وحده ليعلم ماذا سيصير إليه أمري».

بدأ ينسحب من المجتمعات حتى لا يفتضح أمره لأنه لم يكن قادرا على الإفصاح للناس «إني أصم». وأضاف: «بالنسبة لي، لا يوجد ترفيه ولا تسلية في المجتمعات الإنسانية، ولا أستطيع أن استمتع بحوار شيق أو أن أتبادل أفكاري وأحاسيسي مع الآخرين.. لا مفر من أن أعيش في منفى.. وبعد قليل، يتعين علي أن أضع نهاية لحياتي».. إنه في هذه المرحلة من حياته كتب وصيته الشهيرة التي تفصح عن أقصى درجات المرارة التي أحس بها والعذاب النفسي الذي عاناه.

إن صراع بتهوفن مع القدر قد بدأ بعد لحظات اليأس هذه.. و بدلا من الانتحار.. صارع القدر وأبدع أعظم إنتاجه.. وكان كلما اشتد عليه الصمم.. زاد إمكانية على سماع الأصوات الإلهية التي دونها في موسيقاه. ولذلك عندما وصل صممه إلى منتهاه.. أبدع أعظم أعمال البشرية على الإطلاق.. الإنسانية صراعه مع القدر هذا مر بمراحل متعددة.. حتى وصل إلى مرحلة السكينة والهدوء.. لا إذعانا واستسلاما، ولكن انتصارا على قوى

الضعف البشري والمرض والمهانة.. لقد وصل في انتصاره على القدر إلى حد كتابة نشيد السلام.. الذي دعا فيه إلى قمة الوحدة والحب والإخاء بين البشر.

في سيمفونيته الأولى، كان كلاسيكيا رشيقا ولم يسمح لآلام أذنيه ولا أوجاعه العاطفية أن تتدخل في تشكيل وجدان اللحن أو مضمونه. ولكن سيمفونية «البطولة» الثالثة أصبحت مجالا رومنتيكيا خصبا للتعبير الشخصي.. ولتدخل أحاسيسه بغير موضوعية مجردة-لقد وجد فيها متنفسا للإفصاح عن إعجابه ببطل كان يراه يعمل لخلاص البشرية ومعاداة الملكية المستبدة.. فأهداها لنابليون، وعندما كان يهم بإرسالها إليه بباريس، جاءته الأنباء التي أعلنت خيانة نابليون لمبادئه وتنصيب نفسه إمبراطورا.. ثار بتهوفن ومزق صفحة الإهداء وكتب بدلا منها «سيمفونية البطولة.. في ذكرى رجل عظيم».. وأفصح أن هذا الرجل لا يزال يحيا بجسده، أما روحه فقد ماتت.. إن مبادئه هذه تبلورت في كثير من المواقف منها خطابه إلى صديقه الأمير «ليشنوفسكي»: «أيها الأمير.. إن مكانتك وإمكانياتك، ترجع إلى الحظ.. والى الوراثة، ولكن أنا أختلف، لأن مجدي ينبع من نفسي، ولا يوجد سوى بتهوفن واحد».

إن سيمفونيته الخامسة هي أول إفصاح عن عبقريته الناضجة. إنها الرجل الجديد أمام قدره منتصرا بقوة الخير وقوة الآلة. إنها ملحمة تصور رحلة الإنسان من العذاب والمعاناة إلى الحكمة والمعرفة، ومن الحكمة إلى الشجاعة إلى الأمل.. ثم إلى الحياة الأبدية الخالدة.

كان عام 1808 هو الحد الفاصل الذي أنهى فيه مهنته كعازف تاريخي نادر للبيانو.. فقد حال صممه، الذي كان قد وصل إلى مرحلة متأخرة، دون استمراره في العزف، رغم إنه سرا، كان قد طلب إضافة وتر لأوتار البيانو ذات الطبقة الموسيقية الواحدة حتى تزداد القوة، فيساعده ذلك على سماع نفسه وهو يعزف.. ولكنه واصل عمله كقائد للأوركسترا لتقديم العروض الأولى لأعماله العظيمة.. التي توجها بالسيمفونية التاسعة (الكورالية).. وقد قال عنها فاجنر:

«إننا ننظر إلى هذا العمل كعلامة تاريخية تحدد عهدا جديدا في هذا الفن العالمي.. فمن خلاله عاش العالم ظاهرة نادرة قلما يجود التاريخ

بمثلها.. في أي زمان أو مكان»..

وقال ناقد آخر هو «سنتيانا»:

«إن الله قد خلق العالم حتى يكتب بتهوفن سيمفونيته التاسعة»..

إنها وصية الحب والسلام.. (ليحتويكم الحب يا ملايين البشر.. هاهي قبلة لكل العالم)..

يقسم الكثير من النقاد حياة بتهوفن إلى ثلاث مراحل.. ورغم أن ذلك لا يقره آخرون.. فإن المرحلة الأولى هي التي تتسم فيها أعماله بالطابع الكلاسيكي لهايدن وموتسارت وهي تبدأ بعام 1795 وتنتهي عام 1803... وتشهد هذه الفترة ما يقرب من خمسين عملا موسيقيا تتضمن العديد من سوناتات البيانو وأهمها «ضوء القمر» و«المؤثرة» والسيمفونيتان الأولى والثانية.. أما المرحلة الثانية فتبدأ بعام 1804 حتى 1816.. وتتسم بالشاعرية والثورية و بشخصيته الرومنتيكية.. وخلالها كتب سيمفونيته الخامسة وأوبرا «فيديليو» وافتتاحيات «كوريولان» و«اجمونت».. أما المرحلة الأخيرة والتي شملت العشر السنوات الأخيرة من حياته، فقد تضمنت سيمفونيته التاسعة «والقداس الكبير» وسوناتاته ورباعياته الوترية الأخيرة. وهو في هذه المرحلة يرتفع على صراعه الشخصي مع القدر.. وتعبيره عن فرديته وشاعريته وفلسفته. إنه يتخطى نفسه ويجتازها إلى شعور أعم وأعمق.. إلى وحدة مع الإنسانية.. وصفاء وسلام وتعانق بين كل البشر..

وعندما رقد بتهوفن على فراش الموت.. التف حوله «شندلر» و«بروينج» وأخوه «يوهان».. وكان يقرأ لـ «سكوت» و«أوفيد»..كما كان في منتهى السعادة من مجلد وصله من أحد أصدقائه الإنجليز عن مؤلفات لهيندل.. وفي الثالث والعشرين من مارس عام 1827.. أصبح واضحا أن النهاية قريبة لا محالة. فوقع وصيته، ووافق أصدقاؤه على أن يصلي له قسيس الصلاة الأخيرة.. كان قد مرض بالصفراء في عام 14821 ولكن المرض عندما عاوده هذه المرة.. كان قاتلا.. وفي يوم 24 مارس وصلته هدية من نبيذ الراين، علق عليها بقوله: «وأأسفاه، لقد وصلت متأخرة». ثم قال: «هللوا أيها الأصدقاء، فقد انتهت المهزلة».. وفقد الوعي حتى يوم 26 مارس عندما دوى الرعد ولمع البرق في عاصفة عارمة. فرفع رأسه وفتح عينيه.. ثم أغمضهما إلى الأبد..

ولقد شيعته فينا بكل التبجيل والتكريم.. وسار خلفه جمهور راق غفير.. كان من حاملي المشاعل خلفه «فرانز شوبرت» الذي لم يلتق به في حياته.. حتى لحق به بعد عام ودفن على بعد خطوات منه.

برامز

هو المؤلف الموسيقي العملاق الذي كتب أربع سيمفونيات يعتبرها الكثيرون أعظم ما كتب في الموسيقى السيمفونية.. ولا يختلف أحد على أنها من أروع وأقيم الأعمال السيمفونية على الإطلاق.. هو المؤلف المبدع الذي خلف للتراث الموسيقي اثنين من أمجد أعمال الكونشرتو للبيانو والأوركسترا، وثالثا للفيولينة.. ورابعا مزدوجا للفيولينة والتشيلو مع الأوركسترا، لا يفوقها عمل آخر مماثل. إنه الموسيقي الذي عاش العصر الرومنتيكي بعواطفه وأحاسيسه.. ولكنه بذوقه وقيمه الفنية كان كلاسيكيا ملتزما بالنص الموسيقي.. لا يضحي بصوت منه على حساب عامل غير داخل في تكوين الموسيقى ذاتها.. كتب أعمالا رائعة في شتى القوالب، منها أعمال البيانو المنفرد والأغاني الرفيعة (الليد). هو الفنان الوفي الذي قدس أسلافه العظام باخ وبتهوفن.. واختلف مع معاصريه من أجل القيم والمبادئ الفنية.. هو الأعزب الوقور الذي اتخذ من الموسيقى رفيقا ملازما في رحلة الحياة.

ولد يوهانس برامز عام 1833 في أحد الأحياء الفقيرة لمدينة هامبورج بألمانيا من أب موسيقي كان يعزف «الكورنو» بإحدى فرق المدينة وأم كانت تجيد أشغال الإبرة وفنون الطهي.. فكان أبواه يجيدان فنون الحياة ويعرفان كيف يستمتعان بلذات العيش الرغد..

وفي هذه البيئة بدأ يوهانس الصغير يعبر عن نفسه بالموسيقى وهو لا يزال في الرابعة من عمره، فلفت نظر والده الذي بدأ على الفور في رعاية الموهبة الناشئة ليخلق من يوهانس طفلا معجزاً جديدا مثل موتسارت.. بدأ في دروس البيانو والعلوم الموسيقية النظرية.. واهتم أساتذته برعاية مواهبه.. فتمكن الصغير من السيطرة على آلة البيانو بإمكانيات نادرة معجزة وهو لا يزال في العاشرة من عمره، كما تمكن من أداء الارتجالات الموسيقية وهو في هذه السن الصغيرة. كان أساتذته يربون فيه الشعور



برامز

بالقومية الألمانية وإمكانيات التأليف الموسيقي في نفس الوقت، عن طريق دراسة الألحان الشعبية وأداء ارتجالات متنوعة عليها وهو الأسلوب الذي ظل عالق بوجدان برامز حتى مراحل نضجه.. فهو من أئمة المتمكنين من أسلوب الارتجال وتطوير الألحان ودراسة تفاعلاتها.. فهو الذي كتب

الدراسات والتقاسيم الموسيقية على ألحان مختلفة.. وأهمها «تنويعات على لحن لهايدن» الذي يعتبر قمة ونموذجا تاريخيا فذا لهذا النوع من الكتابة الموسيقية.

ومن الغريب حقاً أن برامز قد تمرس الحياة الفنية في كافة مستوياتها.. فكان وهو في الثالثة عشرة يعمل عازفا للبيانو في إحدى الحانات بمدينته هامبورج. بل انه في هذه السن كان قد تعرف على حياة الليل والخمر والنساء والعربدة التي كان يحيا في وسطها بحكم عمله. وكان ذلك هو الصراع النفسي الهام الذي كون ركنا كبيرا للفضيلة في نفسه العظيمة، فقد كان حبه الغريزي للجمال يصطدم بالبيئة والمجتمع في حرب لنفسه على قوى الشر والابتذال. وعندما بلغ العشرين من العمر دخل مرحلة النبوغ العبقري الذي اعترف به الناس، فقد استمع إليه عازف الفيولينة التاريخي «يواكيم» الذي صرح على الفور بأنه مؤلف موسيقي عبقري قد يجمع بين إمكانيات الخط اللحني الخصب الشاب والقالب الرصين والإيقاعات الأصيلة الحية النابضة والعاطفة الناضجة الصحيحة.. وقد قدمه «يواكيم» إلى صديقه المؤلف الألماني العظيم «روبرت شومان» الذي كان الأستاذ الأول للموسيقى الرومنتيكية، فضلا عن أنه كان صاحب كلمة لها وزنها في مساعدة الشباب الصاعد من الموسيقيين، ورغم الهيبة التي كانت تحيط بهذا اللقاء الفني التاريخي، فإن «برامز» وجد في شومان بساطة ووداعة وتواضعا أذهله حتى أصبح شومان نموذجا بشريا أخلاقيا يحاكيه «برامز» في حياته، وعندما بدأ برامز في عزف إحدى سيمفونياته، اقشعر بدن شومان وجرى ينادي زوجته «كلارا» لتشاركه متعة الاستماع إلى الشاب العبقري.. قرر شومان أنه شخصيا لا يمتلك الصنعة الموسيقية التي ظهرت بوضوح في أعمال المؤلف الشاب.. ومن ذلك الحين بدأ يضع رسالته على كاهل برامز، بعد أن تأكد من قدرته على حمل المشعل إلى آفاق أبعد وأعمق مما يستطيع هو نفسه، فقدم برامز إلى الأوساط الموسيقية الشهيرة على أنه العبقرية الفذة الجديرة بالرعاية والتقدير.. وجعل منه ضيفاً وصديقاً مقرباً وابناً حبيباً طيعاً..

كتب برامز المزيد والمزيد من الأعمال الموسيقية لإرضاء صديقه العظيم وزوجته «كلارا» التي كانت عازفة بيانو نابغة، والتي كانت تقدم أعمال

برامز أولا بأول لكل الدوائر الموسيقية الهامة.. كانت «كلارا» جميلة رقيقة عذبة ومقربة من العبقري الشاب، فأحبها حبا صادقا عميقا يجمع بين العاطفة والاحترام والعرفان بالجميل.

لعب القدر دورا خطيرا في علاقة (برامز) «بكلارا شومان».. ففي الفترة التي بدأ فيها الشاب يتعلق بكلارا، كان شومان قد بدأ يعاني من المرض.. وذهب ليقيم في مستشفى الأمراض العقلية.. ولم يَشفَ شومان من مرضه حتى ودع الحياة.. وكان عزاؤه الوحيد أن ابنه الروحي «برامز» يرعى موسيقاه التي خلفها للإنسانية قبل مرضه، وأنه قد عهد إليه برعاية «كلارا» زوجته، وأولاده..

كانت «كلارا» زوجة وفية مخلصة وقادرة على فهم نزوات الشاب، وكانت أما لستة أطفال وحاملا في الطفل السابع.. وهذا ما جعل «برامز» ينظر إليها بحب وتقدير نادر كنموذج فريد لإنكار الذات، ولكنه طالما صارحها بحبه بطريقة أو بأخرى.. وعندما كانت تشعر بحزن عميق، كان يجلس إلى البيانو ليواسيها بأنغامه التي حملت حبه الدفين.. وفي حديث لكلارا عن برامز.. ذكرت أنه قال: «إني انمي إحساسا متزايدا بالجمال.. ألا تعتقدين ذلك: فعندما تشاهدين امرأة جميلة عذبة لفترة طويلة.. امرأة تجمع بين الجمال والرقة والصفاء.. فإن المرء لا يملك إلا أن يتأثر وينفعل».

سيطر برامز على أحاسيسه.. وقرر أنه لا فائدة من الزواج من هذه الأرملة.. كما لا يمكنه الزواج من أي امرأة أخرى.. لأنه لن يجد أخرى تروقه وترضي قيمه بعد «كلارا».. ففضل أن يفلسف حياته ويغمر أفكاره وسلوكه بمبادئ أرسطو المثالية.. دعا نفسه إلى الهدوء وقبول الألم والمرارة بالابتسامة الساخرة.. وبالنفس الفاضلة.. وظلت علاقتهما هادئة رقيقة.. تحمل وصاية على ذكريات خصبة.. وعواطف مكبوتة مكبوحة.. ظهرت وتجسدت في «كونشرتو البيانو الأول العظيم من مقام ري صغير».

اندفع «برامز» في مغامرات عاطفية عارضة كان أهمها علاقته بـ «أجادثا»، ونذكر هذه العلاقة لأهميتها على إنتاجه الموسيقي.. فقد كتب عملا من نوع «السداسي» لست آلات وترية، تقوم مادته اللحنية على النوتة الموسيقية التي تسمى بحروف اسمها (ترمز كل من الحروف الهجائية اللاتينية إلى نغمة موسيقية).

كتب برامز عددا من الأغاني الرفيعة الرائعة ترجم فيه عواطفه إلى نماذج غنائية امتزج فيها الشعر بالموسيقى و بالمضمون الحسي في تكامل تام.

ولم ينس قوميته التي تكونت مع نفسه.. فكتب الأغاني الشعبية الألمانية للصوت البشري والبيانو.. كما كتب «الجناز الألماني» الشهير رثاء لأمه التي تأثر بموتها بعمق هز كيانه.

في عام 1862، رحل إلى فينا.. كعبة الموسيقى ومدينة العباقرة التي احتضنت موتسارت وبتهوفن.. وهناك تحقق من أن لا كرامة لنبي في وطنه.. فقد وجد الأبواب مفتوحة أمامه على مصراعيها.. فعمل أول الأمر قائدا لكورال «جماعة أصدقاء الموسيقى بفينا» ووجد في هذا العمل مجالا لمعايشة أعمال باخ الغنائية العظيمة ودراسة أساليبه الكنترابنطية الفريدة.. وهو ما يلمسه المرء في أعماله الكبيرة التي مزج فيها. إمكانيات الصنعة الموسيقية لأسلافه العظماء مع أحاسيسه الرومنتيكية الفياضة.

كان مهملا في مظهره.. رغم اهتمامه الشديد بأحاسيسه وموسيقاه.. وقيمه وأخلاقياته.. فكان نادرا ما يلبس رباط عنق.. أو يغير من ملابسه.. وقد سبب ذلك حرجا شديدا لأصدقائه الذين حاولوا بشتى الطرق أن يجعلوا مظهره لائقا بمكانته ومعبرا عن نفسه وفكره المرتب المعتدل.. وكان طيبا بسيطا متواضعا.. وابنا طبيعيا لأحد الأحياء القذرة بهامبورج، كان كوالديه يحب الأكل والشراب.. ولكنه في هذه المرحلة من حياته بدأ يعتكف بعيدا عن المجتمعات مفضلا الحياة مع موسيقاه التي يراجعها كثيرا جدا قبل أن يخرجها إلى الحياة.. على النقيض من سلفه موتسارت الذي كان يكتب الموسيقى بتدفق وانسياب وسرعة فائقة.. وذلك لان برامز يراجع بعقله ويحدد خطواته واتجاهاته و يتحكم في مشاعره وعواطفه.. وسط أطباق اللحوم والأسماك.. ومذاق القهوة القوية المركزة والسيجار الضخم.

كان في موسيقاه، كما هو في حياته، وريثا شرعيا لبتهوفن العظيم.. فقد كانت تكمن في نفس كل منهما الرقة والوداعة والحب للبشر.. وفي مظهره إهمال وفوضى وعدم اكتراث-وكانا هما الألمانيان اللذان رحلا إلى فينا وعملا لخلق الموسيقى الرومنتيكية المبنية على القوالب الرصينة.. فهما اللذان أضافا روح الفلسفة ولهيب العاطفة إلى قوالب باخ المعمارية

الرصينة.. لأنهما آمنا أن الموسيقى هي فن العقل والوعي والإدراك تضاف إليها العواطف والأحاسيس لمزيد من التعبير والعمق.. أما الأحاسيس وحدها فلا تنفع إلا لفن رخيص.. يقول برامز:-» ألم يكن بتهوفن أصم يكتب الموسيقى من خلال حساباته العقلية المدربة المتطورة».. فالموسيقى هي بالضرورة رياضة ذهنية. وقوة بنائه جمالية مبنية على أساس من الفكر والفهم.. وطالما نظر برامز باحتقار شديد إلى الأعمال الموسيقية التي تعتمد على الإحساس والعاطفة والوجدان غير المحكومين بالفهم والثقافة والتدريب. ومن ذلك يظهر لنا جليا السبب الذي جعل من «برامز»ناقدا قاسيا لنفسه ولأعماله الموسيقية.

كانت موسيقاه صورة لنفسه ولعواطفه.. روحا شفافة رقيقة في داخل جسم جرانيتي قوي ضخم.. فكانت موسيقاه رومنتيكية رقيقة عاطفية في إطار ذي بنيان كلاسيكي المعمار، وهذا ما جعله يسمى بالكلاسيكي الرومنتيكي.. وكان رقيقا إلى حد أن دموعه كانت تخونه دائما وتنساب من عينيه بغزارة بمجرد أن يشعر بانفعال موسيقي.. وكانت هذه الرقة تتناقض مع مظهره القوي المهمل.. حقيقته كانت تكمن في حياته الفكرية المجردة الخلاقة اليقظة.. فكان يكتب ويراجع ويصحح وينقد حتى أن سيمفونيته الأولى جاءت بعد عشرين عاما من العمل في كتابتها.. تلك السيمفونية التي سماها تلميذه الوفي «هانز فون بيلوف» Hans Von Bulov سيمفونية بتهوفن العاشرة، أو «السيمفونية العاشرة الخالدة» وكان المقصود من ذلك أن برامز جاء ليكمل رسالة بتهوفن، وان سيمفونيته الأولى هي تكملة لسيمفونيات بتهوفن التسع.. وقد أمضى برامز سبعة وثلاثين عاما في كتابة «ثلاثية من مقام سي كبير» ثم راودته أفكار جديدة، فأعاد كتابتها بالكامل. أما سيمفونيته الثانية فكانت تعتبر «ريفية رومنتيكية» والثالثة، أطلق عليها اسم «ذات القالب المعماري القوطي»، وسيمفونيته الرابعة والأخيرة نلمح فيها مسحة الحزن والوداع العظيم.. كان كونشرتو البيانو والأوركسترا الثاني، قريبا جدا إلى قلبه بأنغامه العاصفة العاطفية الحادة.. هؤلاء هم أبناء الأعزب «برامز» الذي اتخذ من أعماله أبناء أعزاء استغنى بهم عن رفاق الحياة.

كان يكره ربط الموسيقى بعناصر غير موسيقية.. مثل ربطها بالمسرح أو

ببرنامج وصفي.. وهو لذلك تجنب كتابة الأوبرا، وتجنب كتابة «القصيد السيمفوني» الذي يروي به المؤلف الموسيقي قصة أو قصيدة أو موضوعا معينا.. فكان كلاسيكيا يكتب الموسيقى للموسيقي.. و يعتمد في جمالها على إبداع الصنعة وإتقانها وإمكانيات الأصوات الموسيقية على التعبير الجمالي المجرد.. المغمور بشحنة عاطفية هي صورة نفسه وخلاصة أحاسيسه. ولنفس الأسباب وضعه نقاد القرن التاسع عشر كنقيض لفاجنر؛ هذا الموسيقي الذي تبلورت على يديه الموسيقى المسرحية الدرامية واندمجت بفنون الشعر والديكور والتمثيل والإخراج والحركة.. ولقد كانا نقيضين بالفعل إلا أن برامز كان يرقب أعمال فاجنر و يرى فيها استمرارا لأعمال بتهوفن الذي قدسه كل منهما.. تطور فاجنر عن طريق الأداء الموسيقى المسرحي.. أما برامز.. فقد سار على نهج بتهوفن في مجال الموسيقى السيمفونية المبنية على القوالب الكلاسيكية الملتزمة.. ولذلك فقد استمر برامز مبتعدا عن الصراع مؤمنا بأن كل منهما استمرار لبتهوفن العظيم من زاوية مختلفة..

وفي سنواته الأخيرة، بدأ برامز يفقد أصدقاءه الواحد تلو الآخر.. وكان أهمهم وآخرهم «هانز فون بيلوف» ثم معبودته «كلارا شومان» التي جن لسماع خبر وفاتها، فاستقل أول قطار إلى ألمانيا ليضع الزهور على قبر أعز وأقدس مخلوق عرفه.. وبدأت صحته تضمحل رغم قوته التي لازمته حتى أيامه الأخيرة.. وبدون مقدمات مرض بسرطان الكبد.. ولفظ أنفاسه الأخيرة بعد أيام قليلة من اكتشاف المرض الخبيث في 3 أبريل عام 1897، وكان آخر ما قاله على فراش الموت: «إني لم أبدأ بعد في كتابة أفكاري الموسيقية، وفي التعبير عن نفسي»، ولكنه احتفظ بها وحملها معه إلى عالم أفضل.

تشايكوفسكي

إن تناول سير عظماء مؤلفي الموسيقى، يهدف أساسا إلى التعريف بمبدعي الأنغام التي نسمعها، حتى ترتبط في إحساسنا وفهمنا العلاقات بين الأصل والصورة، أي بين المؤلف واللحن.. وحتى يساعدنا ذلك على التحقق من الواقع المادي الذي أدى إلى إبداع الروائع الموسيقية.. وهذا



تشايكوفسكي

الواقع المادي الذي يخرج عنه المحسوس من النغم، والذي يشع تعبيرا سمعيا موسيقيا، يرتبط بالخلفية الإنسانية للمؤلف، تلك «الإنسانية».التي تتكون في بوتقة الانعكاسات الاجتماعية والسياسية والفكرية والتي تنصهر

فيها روح العصر والميراث التاريخي للفنان المبدع. ويتبلور كل ذلك في الإنتاج الموسيقي لكل من الفنانين الموسيقيين.

إن الاستماع إلى الموسيقى منعزلة عن المعرفة والفكر المكون لها لا يؤدي إلى المتعة الثقافية الكاملة.. بل يعتبر تسلية وقضاء للوقت، وليس تذوقا جادا أمينا.. ولست هنا بصدد رواية قصة حياة تشايكوفسكي، بقدر ما أقوم بمحاولة استشفاف ظروف حياته النفسية التي أدت إلى إبداع موسيقاه.

ما من شك في أن تشايكوفسكي هو واحد من أئمة التأليف الموسيقي عبر التاريخ.. ورغم ما يلقاه في العالم المعاصر من نقد-على أنه تشاؤمي مبالغ في التشاؤم.. ومريض شاذ يدعو إلى الكآبة والتخلف العاطفي.. وعلى أنه ضعيف في إمكانيات بنائه الموسيقي وفي طريقة تفاعل ألحانه وتنفيذها ودراستها-فإنه منبع نادر للخصوبة اللحنية.. والتعبير القوي الأخاذ، والتشكيل الانفعالي حتى أنه يضع المستمع في قبضته ويعتصره في ذروة الانفعال، ثم يتركه منهكا.. مسترخي الأعصاب.. ومتفلسفا مع الحياة.. خاصة فيما يتعلق بالموت والعدم.. إنه جانب من الثروة الإنسانية الموسيقية المتوارثة.. وجانب يتفوق في مجالات الغنائية اللحنية.. إلى جانب الإجادة أيضا في مجالات البناء والتكوين العلمي لقوالب بعض مؤلفاته. ورغم أن هذه الميزة الأخيرة لا تتوفر في كل أعماله، فإنه يضحي بها في أحيان كثيرة ليعطينا البديل عنها، وهو الألحان العاطفية الطويلة المسترسلة الخصبة والمتعددة.. الشديدة الانفعال.

لقد أفاد الهجوم على موسيقى تشايكوفسكي، في الكشف عن جوانب العظمة في أعماله، وإبرازها والدفاع بها عنه من جانب عشاق فنه.. ويتركز جانب من هذا الهجوم على أنه مؤلف غير قومي.. ولكن الواقع يؤكد أنه وطني وقومي، إلا أنه لم ينضم إلى زملائه المعاصرين والذين كانوا يسمون بالخمسة الكبار متزعمين المدرسة القومية الروسية.. كان هو يحب بلاده بلا شعارات و يكتب الموسيقى تعبيرا عن نفسه.. فكانت موسيقاه لذلك لا ترتبط بشكل مباشر بوطنه أو قوميته.. فلم يتناول الألحان الشعبية لبلاده بهدف إبراز القومية الروسية.. ولكنه استعمل الكثير منها لأنه احبها وفضلها في مواقف معينة.. أو لأنه وجد بها وسيلة للتجديد الموسيقي من أجل الموسيقى ذاتها والتعبير الجمالي فيها.. كما حدث عندما استخدم الميزان

الموسيقي الخماسي في سيمفونيته السادسة، وضعه كإيقاع شعبي قومي روسي يشكل نبضا جديدا للحركة الثانية من السيمفونية.

... وخوفا من طول الاسترسال في المقدمة.. هاهو شيء عن تشايكوفسكي وموسيقاه..

ولد بيتر إيليش تشايكوفسكي بمدينة «كامسكو» بولاية «فياتكا» بروسيا في 17 مايو سنة 1840، وكان أبوه يعمل مفتشا بمناجم الحكومة الواقعة بتلك المقاطعة. لم يكن هناك ما يشير إلى عنصر روائي يمكن أن يؤدي إلى موهبة بيتر الموسيقية. كان حتى السابعة من عمره مرتبطا بمربيته الفرنسية ومتعلقا بها وبكل ما كانت تغرسه فيه من عادات ومعارف، وكان ذكيا لماحا، وحاضر البديهة. وعندما بلغ السابعة بدأ دروسا منتظمة في عزف البيانو لمدة ثلاثة سنوات رحلت بعدها العائلة إلى مدينة«بطرسبورج»..-ليننجراد- وهناك تولاه الأستاذ الكبير «فيليبوف» الذي وجد فيه تلميذا مجيدا ولكنه غير معجز ولا خارق للعادة. وفي نفس الوقت ألحقه أبوه بالمرحلة الابتدائية بمدرسة القانون، التي تخرج فيها بعد تسع سنوات عام 1859 ليعمل كاتبا من الدرجة الأولى بوزارة العدل.

كانت الموسيقى هي أقرب الأشياء إلى نفسه، ولكنه لم يكن حتى هذه المرحلة من حياته قد حقق مجدا في عالمها، كل نشاطه الموسيقي كان منحصرا في الغناء بفرقة الكورال الخاصة بمدرسة القانون، إلى جانب مواصلته لدراسة البيانو. ولكنه عندما بلغ العشرين بدأ يرتجل ألحانا جميلة لإرضاء نزعات التأليف التي تفجرت فجأة، كما ألف عددا من رقصات البولكا والفالس. وفي خريف 1861، بدأ لأول مرة في دراسة نظريات التأليف الموسيقي بالفصول الموسيقية التي كانت قد افتتحت لتوها وكانت تابعة للجمعية الموسيقية الروسية التي تحولت بعد ذلك إلى معهد موسيقى كبير (كنسرفتوار).

عندما بلغ الثالثة والعشرين (1863) كانت الموسيقى تأخذ كل وقته وفكره وكيانه، فوجد أنه من العبث أن يحتفظ بوظيفته رغم ما كانت تدره عليه من دخل منتظم يحميه من مخاطر الحياة.. وصمم على التفرغ لها، فاستقال من وظيفته، وواجه حياته الجديدة كموسيقي محترف.

ماتت أمه بوباء الكوليرا، وكانت أعز إنسان إلى قلبه. وفقد أبوه ثروته

ولم يستطع تقديم أي معونة مادية لابنه سوى الإقامة المجانية.. فاضطر تشايكوفسكي إلى إعطاء دروس خاصة ساعده أستاذه «انتون روبنشتاين» في الحصول عليها، ولم تكن تدر عليه سوى القليل جدا.. !! إلا أن حياته كانت تنحصر في الدراسة والتأليف والتدريس ليصبح-كما يقول-«موسيقيا مجيدا، وقادرا على كسب القوت اليومي»..

تخرج تشايكوفسكي في الكنسرفتوار عام 1865، وكان العمل الذي قدمه في الامتحان النهائي هو تلحين «نشيد السعادة» للشاعر الألماني «شيلر»، وهو.. النشيد الذي لحنه بتهوفن في ختام سيمفونيته التاسعة (الكورالية). وقد حصل تشايكوفسكي على ميدالية ذهبية تقديرا على إجادته لهذا العمل.

و بعد ذلك بعام واحد طلب إليه أستاذه «روبنشتاين» أن يقوم بالتدريس بكنسرفتوار موسكو واختار له مادة الهارموني. ورغم أن الأجر لم يكن مجزيا، فإن هذا العمل حفز تشايكوفسكي على المزيد من التجربة العلمية بجانب أستاذه العظيم روبنشتاين الذي ظل يوجهه في عمله و يقدم مؤلفاته للجماهير في حفلات عامة كان يقودها بنفسه.

في أول عامين له بموسكو، كتب ثلاثة أعمال كبيرة أهمها سيمفونيته الأولى المسماة «أحلام الشتاء» والتي تعتبر من أجمل أعماله وأرقها.. وكتب أيضا يومياته التي نعرف منها أنه كان يعاني من «اضطرابات عصبية» بسبب «أزمات نفسية» وإجهاد في العمل. وكان مصدر راحته هو العزلة والهروب إلى الريف والهدوء.. وقد تحقق له ذلك في تلك الفترة خلال الزيارات الصيفية الطويلة لأخته الكسندرا التي كانت عواطفه مرتبطة بها وبأبنائها، والتي كانت تقيم في ضيعة يملكها زوجها بالريف..

وفي صيف 1868، التقى بزملائه (الخمسة الكبار) وهم المؤلفون القوميون الروس الذين كانوا يدعون إلى الحركة القومية في الموسيقى، وتأثر بهم وتعاطف معهم وخاصة «رمسكي كورساكوف» و«بالاكرييف». ولقد ظهر تأثيرهم عليه واضحا في سيمفونيته الثانية التي استعان فيها بألحان شعبية أوكرانية، وفي القصيد السيمفوني «روميو وجوليت» الذي أهداه إلى بالاكرييف.

أما عام 1868 فإنه يشهد أول علاقة عاطفية لتشايكوفسكي، فقد زارت

إحدى فرق الأوبرا البلجيكية مدينة بطرسبورج لتقديم عروضها، وكانت النجمة الأولى هي السوبرانو «ديزيريه آرتو» التي كانت من أشهر مغنيات الأوبرا في ذلك الوقت. كانت تكبره بخمس سنوات.. وتعلقت به.. وتعامل هو معها بخجل وحياء. ولم يكن هناك من يتصور أعزبا لا يتعلق بهذه المغنية خاصة إذا هي أظهرت له الإعجاب الشديد، ولكن تشايكوفسكي تعلل بأنه يخشى على حياته الموسيقية من الزواج.. كما أنه لا يريد أن يكون زوج الشهيرة... صاحبة المجد.. ومن حسن الحظ أنها تزوجت بعد ذلك بعام فقدت فيه الأمل من الارتباط بتشايكوفسكي إلا أن علاقتهما الشريفة استمرت بعد ذلك لسنوات طويلة.

واصل العمل، وكتب الكثير من روائعه وأهمها في تلك الفترة هو كونشرتو البيانو والأوركسترا رقم 1.. حتى جاء شتاء 1875.. فأحس تشايكوفسكي بالتشاؤم والاكتئاب الشديد.. ثم بانهيار عصبي شديد اضطر معه للسفر إلى فيشي بفرنسا للعلاج. وهناك زادت أوهامه وآلامه النفسية وكتب «أن النهاية أوشكت لا محالة! ولا يمكن أن تستمر الحياة بي اكثر من ذلك..» سافر إلى مهرجان «بايوريت» بألمانيا للاستماع إلى قمة مستويات أداء أوبرات فاجنر.. ومن هناك عاد إلى موسكو.. وزاد من تشاؤمه أن أعماله لم تصب نجاحا في هذه الفترة في مختلف العواصم الأوروبية وخاصة باريس وفينا التي صفر جمهورها استخفافا بموسيقاه الرائعة «روميو وجوليت».

أما الحماقة الكبرى التي أقدم عليها تشايكوفسكي فجأة في صيف 1877، فقد كانت زواجه الفاشل الذي لم يدم أكثر من تسعة أسابيع. أقدم على الزواج بمجازفة غريبة كان يريد من ورائها أن يعالج نفسه من شذوذ كان يعاني منه، فضلا عن أمراض نفسية وانهيارات عصبية، ولكنه هرب من زوجته في حالة من الرعب والهلع. وعندما وصل إلى مدينة بطرسبورج طلبا للنجدة، كان في حالة يرثى لها من التمزق العصبي.. رقد بعد ذلك مصابا بحمى شوكية أصابت مخه وعرضت حياته للخطر. ولسنا بحاجة لذكر انه لم يكن قد أحب زوجته ولو بمقدار ذرة..

تعلق تشايكوفسكي بسيدة عظيمة أسطورية، وتوطدت علاقتهما الخيالية، وهي علاقة أبعد ما تكون عن الواقع.. كان ذلك تقريبا في نفس

الوقت الذي تزوج فيه.. وكانت هذه السيدة الخفية هي «ناديه فون ميك» التي أصبحت أمه الروحية، وملهمته، وأقرب الناس إلى قلبه.. رغم أنهما لم يلتقيا أبدا !!. وكانت الرسائل تربط بينهما بانتظام، تبادلا فيها الآراء حول كل شيء، وتفاهما حول كل أمور الحياة.. كانت تكبره بما يقرب من عشر سنوات.. أرملة لها أحد عشر ابنا، وثروة كبيرة.. قوية الشخصية، شديدة الذكاء.. تحب الموسيقى وتساعد الموسيقيين.. عرفت الكثير عن حياة تشايكوفسكي الخاصة وعن أزماته النفسية وتشاؤمه وفقره.. فبدأت تطلب منه المؤلفات الخاصة مقابل أجور كبيرة كوسيلة مهذبة لمساعدته دون أن تنال من كبريائه.. وانتهى الأمر إلى منحه مبلغا سنويا دائما يكفيه للتفرغ للموسيقى، ويقيه مضيعة الوقت والكرامة والقيم الفنية بحثا عن الرزق، وكانت السيمفونية الرابعة هي الثمرة الأولى لهذا التفرغ.

بعد انتهاء مأساة زواجه، نصحه الأطباء بالسفر إلى سويسرا وإيطاليا في رحلة طويلة للاستشفاء.. وباركت «فون ميك» هذه الرحلة التي أنجز خلالها عددا كبيرا من المؤلفات منها «المناظر الغنائية» من أوبرا «أويجن أونيجن».

كان كريما وسخيا في معاملاته المادية، وهذا ما جعله يقبل عطاء السيدة «ناديه فون ميك» دون غرابة كبيرة، خاصة أن الموسيقى كانت هي الرباط المقدس بينهما.. وحتى تستمتع بقربه دون أن تراه ! انتهزت فرصة سفرها ودعته لقضاء إجازة في قصرها وفرت له أثناءها كل وسائل الاستجمام والراحة.. والحياة الرغيدة التي تستمتع هي بها.

تم ذلك وغير ذلك من القصص الحقيقية والأغرب من الخيال، دون أن يلتقيا.. ومما هو جدير بالذكر أن هذه الصديقة والحبيبة الأم، كانت تعيش قبل ذلك بصحبة عدد من الموسيقيين يقيمون في قصرها، ويعزفون لها مؤلفاتهم في مساء كل يوم.. وكان منهم المؤلف الموسيقي الفرنسي التأثيري الشهير «ديبوسي».

وفي عام 1885 أصابت أعمال تشايكوفسكي نجاحا كبيرا في مختلف بلاد أوروبا وأمريكا، وهذا ما جعل منه إنسانا جديدا نشطا.. اجتماعيا... لا ينفر من الناس ولا من الدعاية.. و يقبل بسعادة غامرة قيادة حفلات موسيقية لتقديم أعماله بنفسه.. ونتج عن تلك التغييرات في حياته أن

اتسعت دائرة معارفه وضمت عددا كبيرا من مشاهير الفنانين العالميين والمفكرين، منهم: اميل زاور-ليادوف-جريج-وجلازونوف. وفي نفس السنة تمكن من تحقيق أمنية قديمة وهي الهروب إلى الريف حيث الطبيعة والهدوء فاشترى منزلا جميلا مؤثثا في بقعة صحية جميلة تقع ما بين موسكو وبطرسبورج (لينينجراد). وقرر أن يعتكف للاستجمام والعمل بعيدا عن دائرة الشهرة، خاصة بعد أن عاودته الاضطرابات العصبية..

كتب تشايكوفسكي لصديقته تعقيبا على نجاح منقطع النظير لأعماله: «كان النجاح كاملا، لم أتمن اكثر من ذلك.. ولكني مع ذلك اشعر بالكآبة تغمرني، ولا أحس بغير الحزن واليأس والمرارة» ويعلق أخوه «مودست» قائلا: «إن سر معاناة أخي وآلامه يكمن في رد الفعل الذي يشعر به عند الحصول على نجاح وشهرة.. وعند تحقيق أمجاد وانتصارات فنية كبيرة.. وبالطبع كان تشايكوفسكي قد بدأ يحصل على المال من مصادر أخرى غير السيدة فون ميك.. فقد انتشرت مؤلفاته وحققت له دخلا كبيرا كان ينفقه بسيولة غريبة !! فقد كان يعين جميع الموسيقيين الفقراء بموسكو بدون استثناء، حتى لم يصبح هناك جائع واحد بينهم.

ومن رسالة لصديقته فون ميك يتضح لنا حبه الكبير للزهور..

كتب في أغسطس عام 1888: «لا أستطيع أن أصف لك مقدار المتعة التي أشعر بها وأنا أتابع النمو اليومي للزهور بل التغيير الذي يطرأ عليها ساعة بساعة. عندما يمتد بي العمر سوف أتفرغ لزراعتها وسأمنحها كل حياتي.. والآن قد انتهيت من كتابة ما يزيد على نصف سيمفونيتي الخامسة، وأعتقد أنها ستعجبك..»

وفي جولته الثانية بمدن أوروبا التقى بالمؤلف الألماني الكبير برامز كان ذلك بمدينة هامبورج بألمانيا، وتبادلا الآراء حول القضايا الموسيقية في العالم الغربي.. علق برامز على سيمفونيته الخامسة بأنها «تعجبه بوجه عام فيما عدا الحركة الختامية».. كان تشايكوفسكي يكن لبرامز احتراما عميقا.. ولكنه لم يقحم نفسه في الصراع التاريخي الذي كان محتدما بين برامز السيمفوني وفاجنر الدرامي.. بين برامز الموسيقي وحسب، وفاجنر الموسيقي الشاعر المخرج، الذي كتب فنا متحدا، ربط فيه الموسيقى بسائر الفنون. ولم يكن تشايكوفسكي متعاطفا مع فاجنر ومدرسته وآرائه. ولكنه

كان سلبيا محتفظا برأيه لنفسه.

وبعد جولة أوروبا الناجحة، حصل على عرض نادر لقيادة مجموعة من الحفلات في ست مدن أمريكية رئيسية، ولم يكن مثل هذا العرض قد ناله أي موسيقي روسي من قبل. وعندما كان يحزم حقائبه للسفر في تلك الرحلة الطويلة المتفائلة، تسلم خطابا من «ناديه فون ميك» تقول له بأسلوب بارد لم يَعْتَدهُ منها من قبل، إنها على وشك الإفلاس و يتعذر عليها أن تواصل إرسال المكافأة السنوية التي كانت تدفعها له بانتظام.. وكانت آخر كلمات هذه الرسالة الأخيرة «لا تنس !، وفكر فيَّ كلما سنحت الفرصة لذلك».. وكان لهذا الخطاب وقع الكارثة عليه، لأنها كانت الشيء الوحيد الموجود الذي يستطيع أن يسعده. وبالطبع انقلبت الصدمة إلى عقدة نفسية وإحساس بالنقص ظل ينهش في نفسه وعقله، ويدنو به من القبر، خاصة أنه علم من أحد أصدقائه أنها لن تكتب إليه بعد الآن وأنها مريضة جدا..

ظل يعمل كالمأخوذ.. وهو على استعداد ليعطي كل ما منحته الدنيا من أمجاد مقابل أن يعرف السر وراء تصرف صديقته المفاجئ.. وظل يكتب في سيمفونيته السادسة التي جعلها أغنية وداع لصداقة أسطورية.. كانت هذه السيمفونية هي جنازة حياته.. وكتب عنها: «أعقد أنها اعظم أعمالي، وأكثرها صدقا» ولكن كان عليه أن يطلق عليها تسمية تعبر عن معاناته وآلامه.. وفكر مع اخوته.. «أسميها السيمفونية التراجيدية.. أم سيمفونية الدموع»، ولكن أخاه «موديا» قال «فلنسمها المؤثرة» وقفز تشايكوفسكي فرحا.. «برافو.. هذا هو الاسم..»..

كانت السيمفونية المؤثرة هي آخر ما كتب في حياته، كانت الوصية التي ضمنها شعلة عبقريته وجمال أحزانه.. وكانت مرثيته هو نفسه.. فقد انتشر في روسيا وباء الكوليرا الذي كان قد قضى على أمه وهو في الخامسة عشرة من عمره.. والآن أصابه المرض القاتل.. لينهي حياته الغريبة بختام أكثر غرابة لإنسان منحه الله رسالة الأنبياء وحرمه من قوى البشر.. كان ذلك بمدينة بطرسبورج في السادس من نوفمبر عام 1893.

هذا هو تشايكوفسكي العظيم الذي خلف للبشرية أعمالا رائعة من أهمها سبع سيمفونيات إحداها تسمى «مانفريد» وأربعة أعمال من قالب الكونشرتو إحداها للفيولينة مع الأوركسترا، وثلاثة للبيانو مع الأوركسترا..

وروائع من موسيقى الباليه والأوبرا والكورال والكنيسة والحجرة.. وكان صادقا تلقائيا في كل ما كتب..

دفور جاك

هو المؤلف الموسيقي التشيكي العظيم، الذي جمع في أسلوبه بين الملامح القومية لبلاده تشيكوسلوفاكيا، و بين الإمكانيات العلمية الحضارية التي استوعبها الألماني الكبير برامز في فكره ووجدانه.. هو مؤلف سيمفونية العالم الجديد، والرقصات السلافية، وأوبرا روزالكا العذبة..

ولد «انطونين دفورجاك». بعد مولد سلفه ومواطنه سميتانا-أبو الموسيقى التشيكية، ورائد موسيقاها القومية-بسبعة عشر عاما.. كان ذلك في 8 سبتمبر عام 1814 بإحدى ضواحي العاصمة «براج»، وكان الابن الأكبر لجزار القرية الذي كان يملك فندقها الوحيد.. وقد رزق أبوه من بعده بثمانية أطفال.. وهذا ما جعل طفولته في شدة القسوة والمعاناة..

أعده والده ليرث عنه مهنة الجزارة، وبالفعل اصطحبه معه ليساعده في عمله الذي يبعد تماما عن مهنة الفن الموسيقي.. ولكنه مع كل ذلك، كان مولعا بالموسيقى فدرس الفيولينة وتمكن بسرعة من الوصول في عزفها إلى درجة مكنته من ممارسة الأداء العام بكنيسة القربة. أما ناظر مدرسة القرية وكان يدعى «انطوني ليمان» فقد علمه عزف البيانو والاورغن كما علمه النظريات الأساسية الأولى للموسيقى.. وذلك بعد أن اكتشف موهبة الطفل الخارقة للعادة وظروفه العائلية التي تدعو إلى رعايته والاهتمام بمواهبه الموسيقية.. و يرجع إليه الفضل في إقناع والديه بموهبة الابن النادرة، و بضرورة مواصلة تعليمه الموسيقي.

في عام 1857، التحق دفورجاك بمعهد دراسة الاورغن بالعاصمة براج، وتخرج منه بعد عامين من العمل الجاد المتواصل والتحصيل الضخم والتعرف على إمكانيات هذه الآلة الموسيقية الهائلة والمعقدة.

وبالرغم من أن سميتانا لم يكن أستاذه بشكل مباشر، فإن دفورجاك كان قد اتخذ من مؤلفاته مدرسة ونماذج في قمة المثالية.. حتى أن أعماله طوال حياته حملت ملامح بصمات سميتانا الموسيقية كمدرسة قومية نادرة.. ذلك بالرغم من أن دفورجاك جاء في وقت تمتعت فيه بلاده بشيء من



دفور جاك

نسيم الحرية التي كان سميتانا يتوق شوقا إليها.. ولذلك فانه في موسيقاه يعتبر تكملة للطريق الذي سار فيه سميتانا.. فبينما كان السلف مجردا في فنه، نجد دفورجاك رومنتيكيا متحررا، ولكن مع التزام بالقوالب الكلاسيكية الرصينة للسيمفونية، وأعمال موسيقى الحجرة، والموسيقى الدينية.. والأوبرا، وأعمال البيانو، والأغاني.. وكافة القوالب الكلاسيكية التي تناولها في مؤلفاته.

كان أول عمل التحق به وهو في الثامنة عشرة من عمره، هو عزف الفيولا بفرقة كانت تعمل بأحد المطاعم الكبرى ببراج. وفي عام 1862 التحق بأوركسترا المسرح القومي حيث عمل عازفا تحت قيادة سميتانا لسنوات طويلة انتهت بعام 1873. كان مرتب العازفين من القلة بحيث لا يكفي لسد حاجات الحياة الضرورية، فاضطر دفورجاك إلى ممارسة تدريس الموسيقى وعزف الاورغن بالكنيسة إلى جانب عزفه بالأوركسترا، حتى يتمكن من كسب عيشه الضروري.

من الجدير بالذكر أن دفورجاك كان يكتب الموسيقى بانتظام ومثابرة طوال تلك الفترة من حياته.. ولم يكن مقتنعا هو نفسه بأي قيمة فنية لهذه الأعمال الأولى، فأحرقها جميعا حتى لا يصدم بأي خطأ يلاحظ فيها- وقرر مواصلة الدراسة حتى يتمكن من الصنعة الموسيقية في أعلى وأقدر مستوياتها.. وحتى عندما كان يرضى عن بعض أعماله، لم يكن يرافق أن يعرف أحد شيئا عنها، فهي بالنسبة له محاولات على طريق الفن المنتظر.. لذلك لم يكن حتى زملاؤه في الأوركسترا يعلمون شيئا عن مؤلفاته إلا بعد عزفها.. ولم يسمع عنه النقاد شيئا إلا بعد أن فوجئوا بمؤلفاته تعزف مرات ومرات حتى أن سميتانا اعجب بها ووضعها في برامج حفلاته كأعمال ناجحة.. وهنا اتجهت إليه الأنظار كمؤلف موسيقي جديد.. وكانت سيمفونيته الثالثة من أهم أعماله التي اعجب بها سميتانا ولفت إليها الأنظار، وأدى نجاحها والنقد الرائع الذي حصلت عليه إلى البحث في حصيلة أعماله، وهنا تعاقدت معه دار الأوبرا على تقديم عمله الاوبرالي الثاني «الملك وعامل المنجم» الذي كان قد كتبه فيما بين 1871-1873.. وحدث أثناء التدريبات على أداء هذه الأوبرا أن اتضح عدم إمكانية عرضها لصعوبتها، ولعدم ملاءمة النص الشعري. فما كان من دفورجاك إلا أن سحب العمل.. وأعاد كتابة الأوبرا من أولها إلى آخرها، متجنبا كل ما ظهر انه صعب أو غير ملائم.. حتى أصبحت هذه الأوبرا عملا فريدا في تراث الأوبرا العالمية من ناحية الجمال الموسيقي وملاءمة اللحن للأداء الاوبرالي.

وحتى يتمكن دفورجاك من التفرغ للتأليف، فقد ترك العزف بأوركسترا المسرح وعمل عازفا للاورغن بالكنيسة مكتفيا بالقدر القليل من المال الذي يدره عليه هذا العمل الذي لا يشغل من وقته سوى ساعات قليلة كل أسبوع.

وتعمق في جذور الوطن التشيكي وقوالبه الموسيقية النابعة من طبيعة موسيقاه الشعبية، مستلهما روح الشعب على هدى خطوات سميتانا العظيم الذي كان قد فطن من قبله إلى أهمية الأوبرا في الموسيقى التشيكية بالنسبة للحركة القومية بوجه عام.. فمنح هذا القالب المزيد من الوقت والعمل والتأمل..

وبعد انتهائه من أوبرا «الملك وعامل المنجم» كتب أوبرا ريفية بعنوان «الفلاحون ذوو رؤوس الخنازير» وانتهى منها عام 1874.

وفي عام 1874، تقدم دفورجاك بطلب إلى الحكومة ليحصل على منحة كانت تقدم للموسيقيين الموهوبين، وذلك بهدف التفرغ الكامل للتأليف، ولمحاولة الاستزادة من معارف عمالقة التأليف أمثال برامز وتشايكوفسكي.. وأرفق بطلبه كل من السيمفونية من مقام «مي بيمول كبير» و«ري صغير»، وكان «برامز» العظيم عضوا في لجنة التحكيم، فاهتز كيانه بأعمال هذا الموسيقي غزيرة الموهبة.. وبالطبع حصل على المنحة، وبدأ يعمل وينتج.. ويسافر إلى «فينا» من وقت لآخر، (وهي عاصمة الموسيقى التي تقع على بعد بضع كيلومترات من الحدود التشيكية).. للقاء برامز وأخذ مشورته فيما يكتب من أعمال.

كان برامز.. الألماني الأعزب العجوز.. يلتقي به وقت الغداء في المطعم المجاور لميدان القديس كارل بفينا. ومن وقت لآخر، كان يجد له الوقت الكافي لمراجعة دقيقة لما كان يكتبه من أعمال.. ومن هذه اللقاءات، طبع برامز بصماته الفكرية على أعمال دفورجاك الذي لم يكتف في أعماله بالتعبير الصادق، بل أصر على أن تخرج في أعلى مستوى من الشكل الموسيقي الذي لم يجده متحققا في مؤلفات موسيقي آخر أفضل من برامز..

كانت العاطفة العميقة، والإحساس بالطبيعة، وضميره الموسيقي، وإحساسه الدفين بالإيقاعات الشعبية التشيكية تشكل ألحانه الغنائية الثرية، ومضمونها الموسيقي الهائل المتدفق في تكامل.. وهذا ما ميز أسلوبه في كل من المضمون والشكل على السواء..

تكون جانب كبير من شهرة دفورجاك على إمكانياته الرائعة التي عالج بها النص الشعري الشعبي لمقاطعة مورافيا.. وقد بلغ إعجاب برامز بها

حدا كبيرا جعله يتحمس لنشرها. فاتصل بصديقه الناشر سيمروك Simrock ببرلين ورجاه أن يحتضن هذه الأعمال النادرة الأصالة.. وأدى ذلك إلى تعاقد جديد مع دفورجاك كان من نتيجته أن يكتب «الرقصات السلافية» الشهيرة لثنائي من آلات البيانو، ثم للأوركسترا... وتميزت هذه الرقصات وبدأت شهرتها العالمية على الفور لما تميزت به من الأستاذية الناضجة في إمكانيات الكتابة الموسيقية، والاستعمال البراق لوسائل التعبير الموسيقي، فضلا عن الميلوديات الغنائية الشاعرية والإيقاعات المثيرة.. وأصبحت من بين أشهر الأعمال الاوركسترالية التي عرفها التراث الموسيقي العالمي على الإطلاق.

بدأت شهرة دفوجاك تغزو العالم، وتضطرد.. وتوالت عليه العروض من الناشرين في مختلف أنحاء العالم.. والتكليف من الجمعيات الموسيقية المختلفة بشتى بقاع العالم لكتابة المزيد من الأعمال الموسيقية.. وكانت جميعها تحقق النجاح والمجد والشهرة لمؤلفها العبقري المثابر.

وتلقف قادة الأوركسترا أعماله بإعجاب، وقدموها للجماهير بأقصى إعجاب وعناية ورعاية.. وكان على رأسهم «هانز ريختر» الذي كان يدعو المزيد من الناشرين للاستماع إلى أعمال دفورجاك الجديدة لينشروها على العالم بأسره..

وبعد أن حصل على هذا النجاح والتقدير في داخل بلاده، وفي شتى بقاع العالم، بدأ مهنة جديدة وهي القيادة الموسيقية. ظهر لأول مرة على منصة القيادة عام 1878.. ونجح في قيادة أعماله التي كان قد اعتاد الاستماع إليها من أشهر قادة الأوركسترا المتخصصين.. وانتقل من أوركسترا إلى أخرى وأحب هذه المهنة وأتقنها، حتى أنه كثيرا ما تدم أعمالا لمؤلفين آخرين على رأسهم أستاذه برامز، وسلفه ومعاصره سميتانا..

برغم نجاح مؤلفاته بشكل ساحق، فان مؤلفاته في مجال الأوبرا لم تلق نفس المستوى من الاستقبال الجماهيري.. فأصر على مواصلة البحث وراء الإجادة في هذا المجال الذي اعتبره المجد الأول للموسيقى التشيكية..

فالأوبرا هي المجتمع كله مجسدا على المسرح في دراما إنسانية بصرية سمعية.. وكان المسرح القومي بالعاصمة براج يستعد للافتتاح، فكتب بكل طاقته أوبرا «ديمتري» عام 1881 بموضوع روسي شهير، و بالرغم من الإجادة

والنجاح، فإنه عاد إليها عام 1894 وحاول تحسينها.. وتدريجيا وجد أنه أعاد كتابتها بالكامل. هذا نموذج فريد مبالغ فيه للنقد الذاتي، والاحترام الفني.. من أجل الإجادة والصدق.. وعندما تعرض هذا الأوبرا الآن، نستمع إلى نصوصها الأصلية الأولى مع تبديل بضع فواصل قليلة من النسخة المعدلة..

وفي عام 1882، ماتت أمه. ونستمع إلى مسحة الحزن العميق تسري في عدد من الأعمال التي ضمنها فجيعته، وعلى رأسها سيمفونيته السابعة (من مقام ري صغير) والتي نشرها «سيمروك» برقم مخالف هو رقم 2 ونفس الخطأ نجده قد وقع فيه بالنسبة لسيمفونيته الثامنة (من مقام صول كبير) والتي نشرها برقم 4 وكذلك سيمفونية العالم الجديد التي كتبها دفورجاك برقم 9 ونشرها سيمروك برقم 5.

من المهم جدا أن نذكر كيف لعبت كل من فينا ولندن وباريس دورها في حياة دوفورجاك، كما لعبته في حياة الكثيرين من زعماء الموسيقى الرومنتيكية على وجه الخصوص.. كانت فينا هي الكعبة التي تلهم عباقرة النغم، فيحجون إليها ويعيشون تحت سمائها.. فهي المنبع الخصب العريق للمدرسة الأكاديمية.. فيها عاش الألماني بتهوفن أغلب سنوات حياته.. واليها حج برامز وقضى اكبر جانب من حياته.. وغيرهم كثيرون.. وكذلك دفورجاك كان يجد فيها العلم والمستوى الأكاديمي من الدراسة والإبداع والأداء والاستماع والنقد.. أما باريس فهي الحياة.. الصالونات، وملتقى الأدباء والفلاسفة والرسامين والموسيقيين في بوتقة واحدة هي حياة الفن، وصالونات الفن والحب والفلسفة.. ولندن.. وجد فيها الموسيقيون مجالا أكاديميا للأداء.. فهي أقل هذه البلاد إبداعا للموسيقى، ولكنها أكثرها بحثا عنها-فهي تدعو كبار الموسيقيين لعرض فنونهم، وتمنحهم الدرجات العلمية.. وقد منحت الدكتوراه الفخرية في الموسيقى لكل من هايدن وبرامز ودفورجاك.. وكثيرين غيرهم، تقديرا لإمكانياتهم التي تفتقر هي إليها..

زار إنجلترا تسع مرات على الأقل، فيما بين عام 1886 و 1896 وهناك قاد الأوركسترا مقدما أغلب أعماله في لندن وبرمنجهام وليدز. ولم يدركه الغرور قط، حتى وهو في قمة مجده ونفوذه.. وطالما قال: «بالرغم من كل هذه الشهرة، سأظل كما كنت دائما التشيكي البسيط.. الموسيقي القروي»

وكان دائما يؤكد قوميته ومنبعه.. ضاربا المثل في القومية والبساطة والتواضع.

كان صديقا حميما لقائد الأوركسترا الشهير «هانز فون بيلوف» الذي طالما قدم موسيقاه إلى جماهير ألمانيا بالذات.. وبدعوة منه زار دفورجاك ألمانيا، وقاد أشهر اوركستراتها وحصل على نجاح مماثل لأمجاد لندن.. فما كان منه إلا أن أهدى سيمفونيته من مقام فا كبير التي كان قد كتبها عام 1875 إلى صديقة عرفانا بالجميل، وقد سافر «هانز فون بيلوف» بعد ذلك بسنوات إلى مصر ليقيم بها ويعمل بموسيقات الجيش المصري، ثم بأوبرا القاهرة.. حتى مات بالإسكندرية ودفن بها.

كان تشايكوفسكي قد زار براج في ثلاث مناسبات، كانت المرة الأولى عام 1888 حيث قدم حفلتين وتعرف على دفورجاك وأعجب بموسيقاه.. حتى أنه أهداه «المتتالية الثالثة للأوركسترا».. وفي عام 1890 دعاه تشايكوفسكي ليزور روسيا و يقدم أعماله لجماهيرها. وفي موسكو استقبلت الجماهير موسيقى دفورجاك بعاصفة عارمة من التصفيق.. وقبل أن يعود إلى وطنه، أهدى لتشايكوفسكي سيمفونيته من مقام ري صغير، عرفانا بالجميل ورمزا للتقدير.

وبعد عودته، عين أستاذا للتأليف الموسيقي بمعهد براج الموسيقي، وفي 1892 أصبح المدير الفني لنفس المعهد الذي تفانى في خدمته حتى أنه أثرى الموسيقى التشيكية بتعليمه وتخريجه لمجموعة من أعظم الموسيقيين التشيكيين أمثال سوك-نوفاك-كاريل.

وصلته دعوة من أمريكا ليتولى رئاسة المعهد الموسيقي بنيويورك وقد لبى الدعوة ليوسع من دائرة جماهيره وممارسته الفنية.. وهناك وجد بيئة جديدة ملأت كيانه بأحاسيس من نوع غريب.. كان أفضل تعبير عنها، سيمفونية العالم الجديد، التي ضمنها ألحانا شعبية للهنود الحمر والزنوج الأفريقيين.. تلك الأغاني التي كانت تعمق أحاسيسه بالغربة رغم كل فرص الشهرة والعمل والكسب.. أحاسيس الحنين للوطن واللهفة للعودة إليه..

وبعد عودته إلى براج، واصل عمله كمدير لمعهد الموسيقى وكتب أعمالا جديدة عديدة أهما أشهر أوبراته، روزالكا، وأكثرها جماهيرية ونجاحا. فهي العمل الذي يشتمل على أقصى ما وصل إليه دفورجاك من إمكانيات

في أعماله السيمفونية والاوبرالية على السواء.. وأصبحت اكثر الأوبرات التشيكية-بعد الخطيبة المباعة لسميتانا رواجا في المسارح التشيكية.

وفي أول مايو من عام 1904.. شعر بوعكة خفيفة، مات بعدها بأيام قليلة عن ثلاثة وستين عاما.. انتج خلالها تراثا مجيدا للبشرية تتبلور فيه صور من الجمال الفريد والإيقاعات الساحرة والتوزيع الاوركسترالي الثرى الذي اكتسبه من خبراته التي كونها من زياراته للكثير من الدول والشعوب.. والتي استمدها من المنبع، من بيئته في قلب الريف التشيكي.. وفي عمق الألحان الشعبية التي تتغنى بكل الجوانب الإنسانية لوطنه الحبيب تشيكوسلوفاكيا.

فرانز ليست

من الصعب أن يتناول المرء حياة «فرانزليست» كإنسان وموسيقي بشكل متكامل في بضع صفحات أو حتى بضعة مجلدات إذ أنه قمة في الإنسانية والحب والفضيلة والخير.. وذروة في التأليف الموسيقي وشعلة قومية مضيئة لمواطنيه وعازف خارق للعادة، لم يشهد له التاريخ مثيلا حتى إن الكثيرين من المعاصرين يتمنون لو يفقد الواحد منهم خمس سنوات من عمره مقابل أن يستمع إلى عزف فرانزليست الأسطوري على البيانو، وهو فوق ذلك مفكر فيلسوف إلى جانب أنه صاحب مدرسة رائدة في التأليف الموسيقي ومبتكر لقالب القصيد السيمفوني.

ولد «فرانزليست» عام 1811 بقرية «رايدنج» بالمجر من أب مجري وأم نمساوية. كان أبوه موسيقيا متمكنا ولكنه كان هاويا و يعمل في خدمة أسرة الأمير استرهازي الذي كان الموسيقار هايدن العظيم يعمل في خدمته كمدير للموسيقى لسنوات عديدة.

تلقى دروسه الأولى في العزف على البيانو بقريته ثم انتقل إلى فينا-كعبة الموسيقى في ذلك الوقت-التي كانت لا تبعد عن بلدته سوى بضعة كيلومترات قليلة ودرس على كل من «تشرني» و«سالبيري» تحت رعاية والده الذي كان يرقب تقدمه المذهل يوما بعد يوم، وقد كان «تشرني» يقول «إن هذا الصبي يحصل بسرعة ونضج هائلين حتى إني لا أتصور مستوى آخر أقارنه به..» وبدأت شهرته في التاسعة بعد أن قدم حفلات جماهيرية



فرانز ليست

مدوية النجاح.. واستمع إليه بتهوفن العظيم عام 1822. كان فرانز في الحادية عشر من عمره.. جلس بتهوفن في الصف الأول بين جماهير المستمعين يراقب أصابع الفنان الصغير ويتخيل فعلها وما تصدره من الأنغام..

لأنه كان قد أدركه الصمم التام.. وتركزت الأنظار على بتهوفن وهو يرقب فرانز الصغير.. أما الآذان فكانت تستمع إلى الأداء المعجز. ونهض بتهوفن بعد نهاية العزف واحتضن الصغير وقبله.. قائلا «سيكون لك شأن عظيم وبكل تأكيد».. وبعد ذلك بعام واحد رحلت به العائلة إلى باريس التي جعلها مركزا لجولات موسيقية طاف خلالها العواصم الأوروبية مؤكدا مجده المبكر في مهنة الأداء بالبيانو وكان قد بدأ محاولاته في التأليف أيضا حتى انه لحن إحدى الأوبرتات الكاملة وكانت تسمى «دون سانسن» وقد عرضتها له أوبرا باريس في عام 1825 وهو لم يتعد الرابعة عشر من عمره.

كان لحياة المجتمع الفرنسي الباريسي أثره المسيطر على تكوين شخصية «فرانزليست» فهناك استمع إلى باجانيني لأول مرة في حياته وكان «باجانيني» هذا هو الشيطان المعجز في العزف على الفيولينة، والقوة التي تفوق تصور البشر بإمكانياته الفنية في العزف.. وبالرغم من أن ليست كان قد اصبح أشهر عازف للبيانو في ذلك الوقت فإن تأثير استماعه لباجانيني جعله يفكر عمليا في أن يجعل من نفسه باجانيني آخر ولكن بالنسبة لآلة البيانو.. وقد تحقق له ذلك بالفعل بعد سنوات من العمل الشاق والسيطرة على نفسه وتوجيه إرادته إلى هدفه المنشود. وهناك تعرف على المؤلف وعازف البيانو البولندي الشهير «شوبان» وكان لا يزال شابا مجهولا.. فساعده ليست وقدمه إلى مجتمع باريس الفني وسلط عليه الأضواء وأخذ بيده بتفان وإنكار ذات.. حتى وصل شوبان إلى الشهرة والمجد.. ولكنه تعلم الكثير من شوبان، وتأثر بشاعريته الطبيعية في شخصه وموسيقاه.. كما تأثر بثوريته وقوميته التي كانت مادة مؤلفاته.. وكما بنى شوبان مؤلفاته على ألحان شعب بولندا كذلك مجد ليست بلاده.. المجر-بألحانها وإيقاعاتها الشعبية-في الكثير من أعماله وخاصة الرابسوديات المجرية الخمسة عشر.. وهذا ما وصل به إلى مصاف زعماء الحركة الموسيقية الرومنتيكية القومية..

أما علاقته بالمؤلف الفرنسي «برليوز» فكانت ذات أثر كبير في حياته وفنه.. فعندما عاد «برليون» من رحلته بإيطاليا التقى به «ليست» وتصادقا وتعرف على أفكاره الفنية المبتكرة التي كانت قد تبلورت في سيمفونيته «الخيالية» كعامل واقعي رومنتيكي.. وقد كانت هذه الأفكار تدعو إلى أن الموسيقى خلقت لتعبر عن فكرة شاعرية خيالية.. وعندما التقى ليست بعد

ذلك بمؤلف الأوبرا الألماني العظيم «ريتشارد فاجنر».. تكونت من ثلاثتهم مدرسة فنية تجمع جوانب متحدة مشتركة رئيسية تتعلق «بالرومنتيكية الواقعية» التي تدعو إلى أن الموضوع الشاعري والخيالي والأدبي يوجد أولا ثم تقوم الموسيقى بالتعبير عنه والتكامل معه في وحدة متبلورة والجانب الرومنتيكي هنا هو أن الموسيقى لا تعبر عن نفسها وأصواتها ومكوناتها العلمية والفنية من هارمونيات وبوليفونيات وتناسق وبناء وجمال موسيقي.. ولكنها تترك نفسها لتعبر عن ما هو خارجي ومختلف عنها.. أي لتعبر عن موضوع شعري أو أدبي سواء كان قصصيا أو فلسفيا أو تشكيليا.. أما الجانب الواقعي فهو أنهم لم يرضوا بأن تكون الفكرة الأدبية تابعة للموسيقى مصاحبة لها ومعبرة عنها ولكنهم أرادوا أن تكون وظيفة الموسيقى هي خدمة فكرة خارجية ومصاحبة لها، أي أن الفكرة الشاعرية الأدبية أو الموضوع الخارجي هو الأساس أما الموسيقى فتكون تابعة ومعبرة..

وحتى يحقق «برليوز» نظريته الرومنتيكية الواقعية فقد ابتدع ما يسمى «بالفكرة الثابتة» وهي عبارة عن لحن مميز واضح يعبر عن شخصية معينة-كما هو الحال في سيمفونيته الخيالية-يتكرر كثيرا ليربط بين أجزاء العمل الكبير ويوحد إحساسه. فهو بديل رومنتيكي للقالب الكلاسيكي الرصين الذي كان يشتمل على مقومات الترابط والوحدة بين أجزاء العمل الواحد.

وقد أصبحت السيمفونية على يد «برليوز» «سيمفونية ذات برنامج أو موضوع» وعند ليست تحولت إلى ما أسماه «بالقصيد السيمفوني». أما فاجنر فلم يكتب سوى سيمفونية واحدة لم تصل إلى مستوى أعماله التي تخصص لها وهي «الدراما الموسيقية» فقد تحول فاجنر إلى المسرح وطور الأوبرا واستخدم «الألحان الدالة» الشبيهة بالفكرة الثابتة التي استعملها برليوز وجعل من المسرح وحدة لفنون الشعر والموسيقى مع الدراما المتكاملة الشاملة.

كانت هذه لمحة عن مؤثرات المجتمع الباريسي على فكر وفن فرانزليست في مجالات العزف وتيارات التأليف. والآن فلنعد إلى فناننا الذي كان في عام 1847 قد قضى أربعة وعشرين عاما في باريس وصل خلالها إلى تحقيق أهدافه كأعظم عازف للبيانو شهدته أوروبا لا يقل في إمكانياته الشيطانية عن «باجانيني» في عزفه للفيولينة، وهذه الإمكانيات الفذة جعلت

منه سيدا لأية ندوة فنية أو اجتماع أدبي يحضره. كما جعلت من اسمه أسطورة يتهافت العظماء على التقرب من بطلها.

في عام 1848 انتقل للإقامة بمدينة «فايمر» بألمانيا بعد أن عين مديرا لموسيقات القصر وكان قبل ذلك بستة أعوام قد عين قائدا موسيقيا زائرا في كل فرصة تسمح بها ظروف وقته للحضور، وكانت «فايمر» المدينة الساحرة الجميلة قد أكرمت وفاده وفتحت له قلبها ووضعت في خدمته كل إمكانياتها من نشاط أوركسترالي وأوبرالي نادر، فاضطر للتوقف عن إقامة حفلات عزف البيانو وتفرغ للتأليف وللقيادة والتدريس. كانت شخصيته القوية وإنسانيته النبيلة وأبوته قد مكنته من الأستاذية النادرة في التدريس مما جذب إليه تلاميذ الموسيقى من كل أنحاء العالم، وامتزجت هذه الصفات مع ثقافته الأدبية والموسيقية العريضة ومع فرصة وجود أوركسترا «فايمر» الشهيرة تحت تصرفه، فجعلت منه قائدا فذا للأوركسترا.. مما أفاد في خدمة المؤلفين المرموقين الذين غمرتهم الظروف أو طواهم النسيان. ومن أكثر المدينين له بانتشار أعمالهم وإلقاء الضوء عليهم في هذه المرحلة الاوركسترالية من حياته، «برليون» و«فاجنر». وحول ليست الكثير من أعمال البيانو التي استمتع بها العالم من أدائه إلى أعمال أوركسترالية رائعة.. فضلا عن أنه كتب قائمة كبيرة من القصائد السيمفونية التي جعلت منه شخصية هامة وفريدة في تاريخ الموسيقى.

وبعد ثلاثة عشر عاما قضاها في «فايمر» انتج خلالها أمجادا ضخمة للأوركسترا، بدأ يقسم وقته بين «فايمر» و«روما» و«بودابست».. وخلال سنوات حياته الأخيرة أصبح معروفا باسم «الرجل العظيم الأكبر للموسيقى الأوروبية». وكان العديد من تلاميذه يتبعونه في أماكن إقامته، كما كانت الهيئات والأوساط الموسيقية الأوروبية تتهافت على منحه الألقاب ومظاهر التكريم.

كانت مؤلفاته تغطي جميع فروع الكتابة الموسيقية بإجادة فذة.

وأصبحت مؤلفاته المبنية على الألحان الشعبية لبلاده-المجر-وأهمها الرابسوديات المجرية قمما شامخة في مجال الموسيقى القومية التي لفتت النظر إلى إمكانيات الموسيقى الشعبية ومميزاتها وكيفية الإفادة منها في إطار عالمي. أعاد كتابة عدد كبير من مؤلفات أسلافه للبيانو بطريقة وضع

فيها خلاصة خبرته بإمكانيات الآلة وأدائها ومنها كتابان من أعمال باخ للأورغن وسيمفونيات بتهوفن التسع وخمسة وثلاثين أغنية لشوبرت هذا إلى جانب ما كتبه هو من أعمال تضمنت عملين من نوع الكونشرتو للبيانو والأوركسترا، وسوناتة هامة من مقام سي صغير ميزت إمكانيات ليست في الكتابة بقالب السوناتة الكلاسيكي.

قادته ميوله الدينية العميقة الارتباط بروما مقر البابوية وانتهى به الأمر في هذا المجال إلى ارتداء ملابس الكهنوت والتحول إلى رجل دين.. مع أنه كان دائما يبشر بأفضل التعاليم من خلال موسيقاه والهمة ذلك أعمالا موسيقية دينية كثيرة من قوالب «الاوراتوريو» «والكانتاتا» و«القداس» ولكن أفضل أعماله كانت «القصائد السيمفونية» التي كان هو مبتدعها.

كان شديد الإعجاب ببتهوفن إلى حد التقديس وهو المؤلف العظيم الذي تنبأ له ي طفولته بالمجد العظيم وتأثر بسيمفونيته التاسعة في بعض أعماله وخاصة في العملين الكبيرين «سيمفونية فاوست» و«سيمفونية دانتي»..

ولا يتسع المجال لنتناول تفاصيل كثيرة عن حياة «ليست» إلا أن مؤلفنا العظيم كان في جولة موسيقية شاء له القدر أن تكون الأخيرة عام 1886 زار خلالها باريس ولندن و بروكسل وفايمر ثم بايرويت ليحضر مهرجان «فاجنر» الذي كان قد تزوج من ابنته «كوزيما».

أصيب فناننا العجوز بنزلة برد وهو في الطريق.. وحضر عرض أوبرا «تريستيان وإيزولدا» لفاجنر ولكنه شعر بإجهاد كبير واضطر لمغادرة المسرح وهو في حالة سيئة مات بعدها بوقت قصير في 31 يوليو عام 1886 بعد حياة اشتملت على قمم من السعادة والمجد والشهرة والثراء والفضيلة والحب والتصوف والبساطة وإنكار الذات..

شوبان

ولد فريديريك فرانسوا شوبان Frederic Francois Chopin عام 1809 بإحدى ضواحي وارسو ببولندا، من أب فرنسي وأم بولندية. كان أبوه مدرسا وأمه من سلالة أرستقراطية، أما الطفل فريديريك فقد ولد مخلوقا رقيقا، بعد ثلاثة بنات سبقنه إلى الحياة. انتقلت العائلة لتقطن في العاصمة وارسو



شوبان

بعد تعيين الوالد «نيكولاس» في وظيفة أستاذ بالجامعة، وكانت هذه فرحة للأطفال للبدء في تلقي دروس العزف على البيانو.. منذ البداية أظهر فريديريك موهبة خارقة وغير عادية شبهت وقورنت بعبقرية موتسارت المبكرة المعجزة.. إلا أن فريديريك المسكين كان يتميز مظهره بالهزال والضعف

والشحوب، وأيضا كانت له قدرة غريزية هائلة على التقليد الكوميدي للشخصيات (التمثيل الصامت)، حتى إنها كانت لتمكنه من العمل كممثل «ميميك» من الطراز الأول.. كل هذه الصفات كانت تلفها نظرة حزن وأسى، حيث كان فريديريك الصغير ذا قابلية لمرض السل الرهيب.. تلك القابلية التي كانت تعني على أقل تقدير.. الموت المبكر.. وكان لاعتلال صحته أثر رئيسي كبير على نفسه وشخصيته.. وسبب في متاعب كثيرة لأسرته.. فكان المسكين يسمع طوال الوقت التعليمات الطبية والصحية خاصة فيما يتعلق بالتدفئة من برد بولندا القارس.

كان عليلا، ولكنه كان مغرورا يملؤه الكبرياء والأرستقراطية، وعندما بلغ سن المراهقة كان يكره رائحة الدخان ولا يميل إلى الملذات.. ولا يقرب الخمر.. كما كان يهتم بالمظاهر الرقيقة الناعمة و يبتعد عن الخشونة والرجولة وينفر منهما، بينما يهتم بإرضاء النساء.. «إن عزفي على البيانو يلقى قبولا وتجاوبا من السيدات».. «كنت أحيي الجمهور برشاقة ورقة، فقد علمني «براندت» كيف انحني بجمال..». كانت هذه الصفات هي غروره واهتمامه بنفسه.. وكانت نتيجة لإحساسه بعلته وقرب أجله.

وعندما بلغ العشرين من عمره كان قد كون اعتقادا فطريا بضرورة الأحزان.. فارتسمت على ملامحه مظاهر الإرهاق والعصبية، وقد كان مرض السل قد أخذ ينشب مخالبه في صدره الرقيق.. كانت أحزانه غير عميقة وغير محددة الدوافع.. ولكنه كان حزينا حالما.. يعلم بموته المبكر.. ويتخيل حياته القصيرة ومرضه الميئوس من شفائه.. ويصارع محاولا أن يستمتع بما تبقى له من سنوات في الحياة.. أحب المغنية الشابة «كونستنتينا جلاد كوفسكا» ولكن علاقتهما انتهت بعد فترة قصيرة. ولكن العاطفة القومية.. كانت هي التي تمكنت من نفسه وارتبطت بها وحولت رقته وعذوبته إلى صيحات وطنية إيجابية.

كان البولنديون يئنون تحت نير الاستعمار الروسي الذي استبد بهم تحت اسم «معاهدة فينا» التي كانت قد وقعت بعد حروب نابليون.. وكانوا قد وحدوا كلمتهم ودعوا للجهاد حتى يحققوا الحرية لبلادهم. فأصبحت بولندا في هذه المرحلة بركانا يغلي وليست بالمكان الملائم لفنان يعمل في هدوء.. وتجمع الأصدقاء حول شوبان يطلبون منه الرحيل إلى أي بلد

أوروبي آخر، حتى يتمكن من الثورة والحرب بوسيلته الموسيقية، حاملا اسم بولندا وقضيتها إلى أقاصي أنحاء العالم، بينما هم يحملون عنه السلاح لتحرير البلاد.. كانت هذه الفترة تسودها الروح القومية المتطرفة الهستيرية، وأصبح الناس لا يفكرون في التأمل والإبداع الفني أو الإنساني، فقد تبلور وتركز الشعور الثوري في حركة إيجابية شاملة..

حاول شوبان أن يبقى ببلاده ويحمل السلاح.. ولكنه أيقن أنه بظروفه الصحية لا يستطيع أن يحقق لبلاده مجدا عسكريا، فاقتنع بما طلبه أصدقاؤه.. وقد تجمعوا حوله يودعونه قبل سفره وأهدوه لفافة بها تراب بولندا، يذكر به وطنه وسعادته وأحلامه.. وطلبوا منه أن يجعل بولندا تحيا في أعماله وتتمجد ثورتها وقضيتها في موسيقاه.. «لا تنس أبدا القضية القومية.. والقوية فقط.. حقا، فانه يوجد لحن قومي كما يوجد مناخ وطني.. لا تنس أن جبالنا وغاباتنا ومياهنا ووديانا.. كلها تتحدث وتغني بالبولندية القومية»..

كانت الألحان الشعبية البولندية مصدر الهام قومي لشوبان. بعد أن اختبر صداها في نفسه، وكان يعرف جيدا الحان الحقول والغابات، و يردد أغاني الفلاحين البسطاء.. ويعلم كيفية معالجتها بأسلوب علمي راق مطور وفي مؤلفات عذبة تتغنى بالقومية البولندية.. وتحث وجدان العالم على التشكل وفقا لقضيتها..

سافر إلى فينا واستمع هناك إلى أصوات العاصفة مدوية قي بلاده.. فقد سحق الروس ثوار بولندا واحتلوا العاصمة وحولوا ضواحيها إلى رماد.. وجد شوبان نفسه وحيدا أعزل من كل سلاح إلا من موسيقاه... وعاش القلق والحسرة والغربة والمرارة بعيدا عن الوطن والأهل والأصدقاء، فرحل إلى باريس مدينة الحياة والفن والنور.. التي كانت تدور حولها الأساطير ويجتمع فيها المفكرون والفنانون والشعراء..

وبالفعل التقى هناك بالفنانين الرومنتيكيين: «الفريد دي موسيه»-«هكتور برليوز»-«فكتور هوجو»-«بودلير»-«بلزاك»، وكان هؤلاء الفرنسيون على اتصال دائم بالفنانين القادمين من ألمانيا أمثال: «هايني»-و«فرانزليست»-«هيلر»-و «مندلسون». أمام هؤلاء العظماء جلس الفتى البولندي الحزين إلى البيانو- يعزف في إعجاز.. وأمام هؤلاء العمالقة كان يطلب المزيد من الدراسة

والعلم.. وتلقفه أستاذ مغرور يدعى «كالكبرينر» ادعى انه سيجعل منه معجزة موسيقية في بحر ثلاث سنوات.. وانخدع شوبان.. إلا أن «فرانزليست»-أعظم عازفي البيانو في التاريخ-أنقذه واحتضن موهبته وقدمه للجماهير وللنقاد وللعالم كعازف ومؤلف ناضج تماما.. لا يجاريه ند آخر.. وهنا تبرز إحدى المواقف العديدة النبيلة في حياة «فرانزليست».. فعندما استمع إلى شوبان وجد فيه منافسا أوحد.. ولكنه نحى جانبا كل المشاعر الشخصية في مقابل اكتشاف نجم تاريخي معجز.. وأصبحت علاقتهما صداقة متينة لم تنقطع.. رغم أن شخصية «ليست» كانت تختلف في أنه ديموقراطي يحب الجماهير، بينما كان شوبان أرستقراطيا يخشى الناس و يتجنب الزحام..

بدأ المال يتدفق على شوبان، بعد أن ذاع صيته وتعددت حفلاته وأصبح نجم المجتمع الباريسي.. وانتقل إلى مسكن فاخر، وتعرف بعدد من النساء كن يشفقن عليه لمرضه لم يمنحنه كل حب وأمومة ورعاية.. وكان في عزلته لا يفارق عطر البنفسج، حتى أنه كان يحس بالوحدة بدونه.. !

في هذه المرحلة من حياته، وقبل أن يبلغ الثلاثين من العمر كانت له عاطفة الأمومة تجاه الأطفال، فقد وجد فيهم البراءة والصفاء والعزاء.. وكان يكتب الموسيقى للبيانو فحسب.. مكتشفا إمكانياته وأسراره الغنائية والعلمية الهائلة.. ورغم نصائح أصدقائه بأن يكتب في القوالب السيمفونية والاوبرالية.. فإنه وجد نفسه في القوالب البسيطة.. التي تمجد بلاده وتنتمي إلى تربتها وبيئتها.. كتب في القوالب التي تعبر عن قضايا بلاده.. والتي تحمل صرخات ونداءات الحرية.. القوالب التي تحمل اسم بولندا مثل «البولونيز» و«المازوركا».. وأحس بالحاجة إلى دفء الحب ليشعل في قلبه نيران العواطف الرقيقة الباكية..

في باريس، كانت تعيش الأديبة «اورو ديديفان» التي كان يعرفها العالم باسم «جورج صاند» التي كانت تكتب روائع الأدب والحكمة وتشتهر بعلاقاتها بالفن وبالرجال.. وكانت لها شخصية رجل.. تشرب الخمر بكثرة، وتدخن السيجار الأسود، وتحب مثل الأمراء.. وكانت أما لطفلين.. في الرابعة والثلاثين وكان وقوع شوبان في حبها نذير خطر في حياته المهدمة.. فقد كان هو يمثل الموت وهي تمثل الحياة والإيجابية..

عاشت جورج صاند مع طفليها إلى جوار شوبان.. وساءت صحته.. وتعذب من قسوة الأطباء حتى كتب لصديق له يقول: «أنهم يعاملونني كالحيوان.. فيقول أحدهم أني سأموت و يقول الثاني أني على وشك الموت، أما الثالث فيقول إني ميت فعلا». وكانت جورج صاند قد أخذته لقضاء شهر عسل بالجزيرة الساحرة «مايوركا» بالبحر الأبيض المتوسط.. بعد أن وعدت بالتضحية بحياتها لتمريضه وفي سبيل استعادته لصحته..

كان شوبان شاعر البيانو.. يفضل الجمل الموسيقية البسيطة الهامسة المشحونة بالشاعرية والانفعال.. فقد كان هدفه هو أن يمنح الروح لآلة البيانو، ويجعل منها آلة قادرة على الغناء والتعبير بروح وعاطفة، بعد أن كان الاهتمام بشاعرية الصوت وغنائيته مركزا في الآلات الأخرى. كان يهدف إلى جعل البيانو أوركسترا كاملا مستقلا، له طابع وإمكانيات خاصة متكاملة لا يستطيع حتى الأوركسترا الكامل أن يجاريه فيها.. وكتبت جورج صاند «إنه لمن الممتع حقا أن يرى الإنسان يدي شربان الصغيرتين وهما تمتدان لتسيطر على مفاتيح البيانو.. ولكل إصبع من أصابعه الرقيقة صوت مميز..».. «يجلس إلى البيانو ويحوله إلى حياة.. حياة حزينة كنفسه ومثل بلاده».. كانت حياته تذوب في موسيقاه.. وكل من موسيقاه وحياته تتحدان مع بلاده بولندا وشعبه بأمانيه وآماله الحزينة.. طالما نزف دما وهو يعزف أمام الجماهير ليجمع المال لبلاده.. في ميدان المعركة التي كان يستطيع أن يخوضها بينما يحمل رفاقه السلاح في قلب بولندا..

وبعد أن عادا إلى باريس بدأت جورج صاند تتبرم بالحياة معه.. فقد بدأ أطفالها يكبرون وبدأت هي تذبل وتبحث عن الحياة.. وكانت قد كتبت قصتها وأفشت أسرار نفسها في رواية انتهت من كتابتها تناولت فيها حياتها مع شوبان.. وتضحياتها من أجله.. وبقسوة متناهية أعطت مسودات الكتاب لشوبان لقراءتها وتصحيحها.. ولكنه فهم أنها ستهجره.

عاش سنتين فقط بعد رحيلها عنه.. في وحدة ومرض وعذاب.. تحرك جسده كالظل في قاعات الكونسير بباريس.. ولم يكن يحيا منه سوى عقله وأصابعه، يرددان أغاني بولندا الحزينة.. و يعكسان معاركها في ميدان الفن والدماء والألم.. عقله كان المؤلف.. وأصابعه العازف.. وهما معا حياته.. التي خلقت مدرسة في الكتابة والأداء الشاعري للبيانو.. مدرسة أكملها

«فرانزليست» من بعده.. وانتقلت إلى الأجيال التالية عبر «ليست» إلى «رحمانينوف».. وحملت معها ملامح الموسيقى القومية البولندية لتصبح ملامح عالمية بإيقاعاتها وهارمونياتها.. ورشاقتها وعاطفيتها..

وفي الساعة الثانية من صباح 17 أكتوبر سنة 1849.. لفظ أنفاسه الأخيرة شهيدا في معارك تحرير بلاده.. وكان بجواره عدد من أصدقائه الثوار البولنديين وأخته «لويز».. وشيع جثمانه من كنيسة مادلين بباريس حيث عزف جناز موتسارت الشهير ونثر على قبره تراب من أرض بولندا، أما قلبه فقد دفن بمدينة وارسو عاصمة بلاده، حسب وصيته..

فاجنر

ولد «فيلهلم ريتشارد فاجنر» بمدينة ليبزج بألمانيا في 22 مايو سنة 1813، وتوفى بعد ذلك بسبعين عاما.. بمدينة البندقية بإيطاليا في 13 فبراير سنة 1883.. بعد حياة شديدة الخصوبة غمرت البشرية بتراث موسيقي أدبي فلسفي متكامل.. وبتجربة فريدة معجزة في مجال تجسيد «وحدة الفنون».. ففي شخصيته النادرة تتبلور عناصر التعبير الموسيقي المسرحي التي أدت إليها الحركة الرومنتيكية بألمانيا.. كما احتوت عبقريته التطور الموسيقي الذي خلفه بيتهوفن، فضلا عن الأساطير والفلسفة الجرمانية التي تطابقت مع فكره وأحاسيسه، وعكست على موسيقاه عناصر القوة والعاطفة الحادة المتطرفة.

دارت رسالته الموسيقية حول ارتباط الفنون وتكاملها.. في وحدة حقيقية متجسدة.. وحدة فكر وحركة وتعبير..

... «الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار والاتصال بالناس.. إلا أن تأثيرها لا يكمل إلا بموسيقية الصوت البشري.. وبالنظرة، وبالإشارة...، حتى تكون لها إمكانية نقل المضمون الفكري والحسي.. وحتى تؤدي غرضها بتكامل وفاعلية وثراء»..

ثار الجدل حول نسب فاجنر إلى والده الشرعي كارل فريدريش، وكان فاجنر نفسه مقتنعا بأنه ابن لودفيج جيير الذي رباه ورعاه وأحبه.. أما والده الشرعي.. فقد مات بالتيفويد بعد ولادته بشهور قليلة.. ورحلت به أمه إلى درسدن لتعيش بجوار جيير الذي تزوجته في فبراير سنة 1815..



فاجنر

ولقد ألقى الفيلسوف نيتشه الضوء على هذا الجانب من تاريخ فاجنر بما لديه من وثائق.. فقد كان نيتشه صديقا مقربا لفاجنر.. بل وتلميذا يقدس فكره وفلسفته وموسيقاه.. ثم انقلب عدوا وناقدا لاذعا له بعد أن

نشبت بينهما الخلافات.. ولقد أتاحت هذه العلاقة الفرصة لنيتشه للاطلاع على الخطابات المتبادلة بين أم فاجنر وجيير والوقوف على الكثير من أسرار العائلة.

كان جيير ممثلا ومغنيا.. وكان يصحب فاجنر الصغير معه في جولاته المسرحية.. وبذلك وجد فاجنر نفسه يحيا في المسرح.. يعيش أحداثه ويستمع ويشاهد ويرقب عن كثب.. حتى أصبح المسرح حلم حياته.. وعندما مات جيير.. كان فاجنر لا يزال في الثامنة من عمره.. فأصبح مصدر إزعاج ومضايقات لأقاربه.. ولم ينجح أي منهم في التحكم أو السيطرة على الصغير.. وقبل أن يبلغ العشرين، كان يتردد على صالات المقامرة.. حيث كانت الحياة الخطرة تستهويه..

لقد قامر مرة بمعاش أمه كاملا.. ولحسن الحظ انه كسب الرهان.. التحق وهو في طفولته بالمعهد الموسيقي بليبزج حيث تلقى تعليمه الموسيقي على اكمل وجه.. وكان المؤلف الألماني العظيم ج. س. باخ قد أرسى تقاليد الدراسة بهذا المهد قبل ذلك بثمانين عاما.. وعندما بلغ فاجنر السابعة عشرة من عمره.. كان قد بدأ في كتابة الموسيقى.. وبعد ذلك بعامين، كتب سيمفونيته الوحيدة التي لم يكتب لها الخلود..

ولد فاجنر إبان غزو نابليون لمقاطعة سكسونيا في ظروف مقاومة الشعب الألماني للغزو.. وانتقلت به أمه من مدينة إلى أخرى.. فعاش طفولته بين المعارك الوطنية والترحال والهروب.. واختار لنفسه أن يحيا طوال حياته في خطر-الخطر الذي أحبه وبحث عنه-فعاش طوال حياته في ترحال وهروب ومطاردات.. وبين المعارك الوطنية التي اشترك إيجابيا في تحريك ثوارها.. وشحنهم بفكره الجرماني القومي المتعصب.

كان يستدين بكثرة و يهدد أصدقاءه... «لا بد لي من المال.. وإلا.. سأجن».. وكان أصدقاءه يقدمون إليه ما في وسعهم.. ورغم دراسته الموسيقية المتواضعة نسبيا فإنه تمكن من تعليم نفسه بعمق وثراء.. فقد درس البيانو والنظريات.. ودرس مؤلفات أسلافه ورأى في بتهوفن مثلا أعلى.. وخاصة في سيمفونيته التاسعة.. التي وجدها منطلقا نحو فن جديد.. فن تمتزج فيه الكلمة بالصوت البشري المنفرد والجماعي بالآلات الموسيقية.. وكان وهو في العشرين من عمره يثق في قدراته على إبداع فن يذهل العالم..

وقد عين وهو في هذا السن قائدا للكورال في دار الأوبرا بمدينة فيرتزبورج.

وفي هذه المرحلة من حياته كتب أوبرا «الجنيات» Die Freen (1834) وبعدها بعام واحد كتب أوبرا «الحب المحرم» Liebes Verbot.. التي وقع بعدها في حب «مينا بلاتر» وتزوجها في 24 نوفمبر سنة 1833.

وفي السنوات الأولى من زواجه كتب أربعة أعمال أوبرالية أخرى هي «رينزي» 1842 Rienzi (1842) و«الهولاندي الطائر» Der Fliegende Hollander و «تانهويزر» Tannhauser (1845) و«لوهنجرين» Lohengrin (1850).. ورغم أن هذه الأوبرات الأربعة كانت كافية لجذب أنظار العالم إليه، فإن الجماهير لم تكن قد اعتادت بعد اللغة الموسيقية الجديدة التي كانت حادة غريبة وعنيفة.. ولم يفقد ثقته بنفسه.. وهدأ من روع زوجته التعسة.. «إن عذابك وتعاستك سيؤديان إلى الشهرة والمجد».. وتفسر شخصية فاجنر على ضوء هذه الكلمات.. فقد كان لا يعبأ بعذاب الآخرين.. حتى زوجته في سبيل شهرته ومجده.. وكان يطلب المساعدات المالية بوجه سافر.. مؤمنا بأن من حقه على الآخرين أن ينال ما يريد من أموالهم.. مقابل ما يمنحه للعالم من ألحان عظيمة.

سافر إلى باريس والتقى بأئمة الحركة الموسيقية في ذلك الوقت وعلى رأسهم «فرانز ليست» الذي قدم إليه العديد من المساعدات الفنية.. وهناك كان يضطر في أحيان كثيرة إلى كتابة الموسيقى الرخيصة لحانات باريس.. والى القيام بنسخ النوتات الموسيقية حتى بكسب قوته الضروري.. واضطر أخيرا إلى العودة لألمانيا بعد أن ضاقت به سبل العيش وأغلقت أمامه أبواب المجد هناك..

أحب ماتيلدا فيزندونك وعلل خيانته بأنها تتفوق على زوجته في قدراتها الفكرية.. غير عابئ بمشاعر «مينا» التي تفانت في خدمته وعانت في سبيل الحياة معه مرارة العيش وذل الإهانة..

وفي عام 1848.. وبعد أن كان قد انتهى من كتابه أوبرا «لوهنجرين» ألقى بنفسه في أتون الثورة.. وتنقل بين أوكار الثوار كاتبا وناقدا.. ومشتركا في الدعوة لقلب نظام الحكم.. حتى صدر الأمر بالقبض عليه.. فأقام فترة متخفيا عند صديقه «فرانز ليست» بمدينة فايمر، Weimar بألمانيا.. ثم اضطر للهرب إلى سويسرا..

لقد تم وصف فاجنر-وفقا لبيانات السلطات عندما طلب بوليس ساكسونيا القبض عليه عام 1849 بأنه «متوسط القامة، بني الشعر.. يلبس نظارة.. له جبهة عريضة، حواجبه بنية اللون وعيناه تخلط بين الزرقة والرمادية.. انفه وفمه متناسقان وذقنه مستديرة.. وهو في عجلة دائما.. خاصة عندما يتحدث أو يتحرك.. الخ».

عاش فاجنر اثنتي عشرة سنة في المنفى متنقلا بين البلاد والقلوب، باحثا عن طموحه وملذاتي ورغباته.. دون مراعاة للآخرين.. حتى لهؤلاء الذين يمنحونه أموالهم.. وضيافتهم أو صداقتهم..

وكان يقول: «أنا اختلف عن باقي الرجال.. والحياة يجب أن تمنحني ما أريد».

كانت موسيقى فاجنر شيئا جديدا في الوجود..

«بتهوفن قال الكلمة الأخيرة في موسيقى الآلات.. والخطوة التي يجب أن تليها.. هي الموسيقى التي تتكامل وتتوج بالشعر».

«الدراما الموسيقية» هي الهدف الذي عاش فاجنر ليحققه بفنه المتكامل كشاعر فيلسوف وموسيقي في نفس الوقت.. «الكلمات وحدها لا تتمكن من التعبير في أرقى أنواع الشعر.. فالكلمات هي الجذور والموسيقى هي الزهور.. والزهور أجمل وأهم من الجذور»..

وهب فاجنر حياته للموسيقى المسرحية.. في إطار ما سماه «الدراما الموسيقية» بدلا من تسمية «الأوبرا» التي شذ عن قواعدها وتقاليدها التي كانت سائدة حتى أيامه.. وقد تمكن في أعماله الأخيرة من أن يخضع الموسيقي لأدق تفاصيل أفكاره المسرحية المنبثقة من النص والمضمون الدرامي، تاركا بذلك أسلوب الأغنية الاوبرالية المسبوقة بالإلقاء المنغم Recitative.. التي كانت تشكل عنصرا هاما في نجاح الأوبرا التقليدية، وجعل من الأغنية جزءا لا يتجزأ عن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والأصوات، ولا يتجزأ عن سائر عناصر الدراما الأخرى من كورال وباليه ومناظر وديكور وإضاءة.

وجعل من الصوت البشري آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركسترا.. وبمعنى أدق.. فقد جعل الأوركسترا والغناء يتحدان كجهاز موسيقي تعبيري واحد.. لا يصاحب أي منهما الآخر بالضرورة ولكن يتحد كل منهما مع

الآخر.. فالرئيسي عند فاجنر هو «الدراما الموسيقية» عامة.. وجميع الأجهزة الفنية المشتركة في الأداء تمثل أغنى وأعظم مجموعة موسيقية (آلية وصوتية).. ذلك بعد أن كانت الآلات الموسيقية تعمل في الأوبرا في خدمة الصوت البشري ولمصاحبته.. وهو بذلك قد أسس مدرسة جديدة في «التوزيع الاوركسترالي الغنائي» تبرز فيها إمكانيات التوازن والتناسق والتكامل بين الآلات الموسيقية والأصوات البشرية.. تلك الأصوات التي اعتبرها فاجنر آلات موسيقية أخرى لها إمكانيات جديدة في التعبير.. وهذا ما جعل المغنين يخشون على أصواتهم من غناء أدوار فاجنر.. بينما يتخصص القليلون منهم في أداء أعماله العظيمة وبأجور خاصة كبيرة.. وهنا تجدر الإشارة بان أسلوب فاجنر في الكتابة للأصوات البشرية هو أسلوب آلي وليس أسلوب غنائي.. فهو منحدر عن مدرسة باخ في معالجته للأصوات.. بينما نجد أغلب مؤلفي الأوبرا الإيطاليين وخاصة «فردي» يكتبون للأصوات بأسلوب غنائي منحدر عن مدرسة «بالسترينا» في الغناء..

استعمل فاجنر «اللحن الدال» Leitmotiv بشكل رئيسي في أعماله ورغم أنه لم يكن مُبتَكِره.. فإنه جعل منه الوسيلة الموسيقية الأولى للربط بين سائر أجزاء دراماته الموسيقية الطويلة.. فقد رمز لكل شخصية بلحن دال أو عدد من الألحان الدالة.. وكانت هذه الألحان تتكرر وتتداخل في حوار وصراع درامي عظيم، فاللحن الدال يدل على الشخصية و يفسر انفعالاتها، لان فاجنر يطور ألحانه الدالة لتعبر عن حاله من تدل عليه.. وكان تطويره لألحانه الدالة وسيلة يستخدمها كمؤشر نفسي لتطور شخصية البطل الذي يدل عليه اللحن.. فهو يضع اللحن في التوزيع الآلي أو الغنائي وفي كليهما معا، ليتلاءم مع الحدث الدرامي.. واللحن الدال عبارة عن لحن صغير جدا.. له شخصية إيقاعية، مما يجعله قابلا للنماء والمعالجة الموسيقية العلمية.

كان فاجنر شاعرا وفيلسوفا.. كتب نصوص اغلب أوبراته.. كما صمم الكثير من مناظرها إلى جانب كتابة موسيقاها.. فكان هو نفسه وحدة درامية موسيقية تاريخية فريدة.. لكنه تفوق على نفسه كمؤلف موسيقي.. وقد حقق فاجنر بهذه «الوحدة الفنية» آمال أسلافه ابتداء من جلوك Jluck أبو الأوبرا الألمانية، الذي سبقه بقرن كامل من الزمان.. وكانت أحلامه

أيضا تتركز في فكرة توحيد عناصر الأوبرا وربط أفكارها الموسيقية بالمسرحية..

إن عبقرية فاجنر الموسيقية كانت اوركسترالية.. أما الصوت البشري فقد كان آلة جديدة حية في الأوركسترا.. وقد اتضح ذلك بوضوح في «تريستيان وايزولده» Tristian und Isolde (1865) و«الشعراء المغنين» 1868 (Die Meister singer) و«بارسيفال» Parsifal (1882). كان فاجنر لا يستطيع الحياة إلا وسط مظاهر البذخ والترف، فكان يستعمل عطرا خاصا يأتيه من باريس.. ويلبس الحرير والساتان.. و يغلف الجدران والأثاث بالساتان الأبيض والأصفر والوردي والرمادي. ولم يكن يطيق إن يرى الخطوط الرأسية أو الأفقية حتى في الجدران.. ولذلك فقد حول جدران بيته إلى منحنيات واستدارات..

إن لغز شخصية فاجنر يصعب تفسيره.. لأنه ظهر طوال حياته ثملا لدور رسمه هو لنفسه.. ولم يلق عليه سوى القليل من الضوء..

وفي 22 مايو سنة 1872، وكان عيد ميلاده التاسع والخمسين.. تم وضع حجر الأساس لمسرح بايرويت في احتفال مهيب.. عزفت فيه سيمفونية بيتهوفن التاسعة.. وألقى فاجنر خطبة تاريخية تحدث فيها عن الوحدة الألمانية، وعن الدور الذي يأمل أن يلعبه مسرح بايرويت لإحياء القومية الألمانية.. وقد كان هذا المسرح هو حلم حياته.. والمعبد الذي تتحد فيه فنون الشعر والموسيقى ويكون اكثر ملاءمة لتقديم درامياته الموسيقية، فهو مهيأ بوسائل تمكن وحدة الدراما الفاجنرية من الحصول على أعلى مستوى من التحقيق.. وافتتح المسرح في 10 أغسطس سنة 1876 برباعية الخاتم التي تضم «ذهب الراين» Rhein gold (1869) و«الفالكيري» Die Walkure (1870) و«سيجفريد» Sieg Fried (1876) و«غروب الآلهة» Gotterdammerung (1876). وكانت الأوركسترا-التي تختفي تحت خشبة المسرح-تضم 155 عازفا، تم انتقاؤهم من بين أعظم العازفين الألمان.. وهكذا أصبحت بايرويت-ولا تزال-المركز الذي يتبلور فيه فكر وكفاح فاجنر.. والكعبة التي يحج إليها عشاق فنه الفريد.

ومن إضافاته العديدة.. ابتكاره لنوع من الآلات الموسيقية يحمل اسمه «فاجنرتوبا» Wagner Tuba، وهي آلات نحاسية تجمع بين صفات كل من

الكورنو الفرنسي والترمبون.. واستعملها في درامياته الموسيقية.. ومن بعده استعملت بكثرة وخاصة في أوبرات ريتشارد شتراوس..

التقى بكوزيما Cosima ابنة فرانز ليست وأحبها.. رغم أنها كانت زوجة لصديقه هانز فون بيلوف Hans von Bulow.. وتزوجها في 25 أغسطس سنة 1870 بعد أن كانا قد فرا سويا بسنوات.

وفي أواخر أيامه تحول إلى نباتي.. ودعا إلى أن يكون كل البشر نباتيين.. وقد عاش أيامه الأخيرة منعزلا عن المجتمع، ومات بالسكتة القلبية في مدينة البندقية.. في اليوم الثالث عشر من (فبراير) عام 1883.. بعد أن عاش حياة شديدة الخصوبة أعطى لها بعمق.. كما انتزع منها كل ما تمكن من الحصول عليه..

«الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار.. والاتصال بالناس.. إلا أن تأثيرها لا يكمل إلا بموسيقية الصوت البشري.. وبالنظرة.. والإشارة.. حتى تودي غرضها بتكامل وفاعلية وثراء»..

رافيل

كان المؤلف الروسي الشهير-سترافنسكي-قد وصفه بأنه «خبير وعالم في صنعة الجواهر الموسيقية الدقيقة». وقد كان «سترافنسكي» في وقت ما صديقا حميما وزميلا لرافيل، المؤلف الموسيقي الفرنسي التأثيري العظيم.. الذي ولد في 7 مارس سنة 1875.

ولد «موريس رافيل» ببلدة «سيبورن» بالقرب من مدينة «سان جان دي لوز» عام 1875.. وتوفى بباريس وهو في الرابعة والستين من عمره، وكان ذلك عام 1937.. ولقد قضى طفولته بضواحي العاصمة الفرنسية والتحق بالكنسرفتوار حيث درس مع المؤلف الفرنسي الشهير «فوريه» الذي علمه أسرار القيم العلمية الكلاسيكية.. وكذلك درس مع عدد من المشاهير على رأسهم «شابربيه» الذي علمه أهمية كتابة ألحان عاطفية غنائية تغمرها الحيوية والحركة والإيقاعات المبهجة، فضلا عن التلوين الاوركسترالي المتميز الواضح.. ولقد واصل دراسته بتفان وإخلاص، حتى أن بصماتها تظهر جلية واضحة في مؤلفاته الرائعة الهادفة والتي ترتبط بالصنعة التي أتقنها والمبادئ الفنية التي اقتنع بها..



رافيل

وعندما بلغ رافيل الثلاثين من عمره، كان قد أصبح بطلا مثيرا يرتبط

بوجدان الجماهير التي تنفعل وتتشكل مع تأثير موسيقاه البالغة الدقة والالتزام.. وكان قبل ذلك قد فاز مرارا بجائزة-روما-للتأليف الموسيقي، وهي الجائزة التي كانت تاجا على رأس القلائل الذين حصلوا عليها في ذلك الوقت.. وفي هذه المرحلة من عمره، كانت قد اشتهرت له أعمال خالدة شائعة للبيانو، أهمها «النافورات» و«بافان لطفل ميت».. فضلا عن «رباعية وترية» رائعة.. مما ساعد «فوريه» Faure وأكد إمكانياته كمؤلف وكأستاذ.. وقد أدى ذلك إلى حملة صحفية عارمة على «ديبوا» Dubois العالم والمؤلف الموسيقي الذي كان عميدا للكونسرفتوار.. وحل محله «فوريه» أستاذ-رافيل-الناجح. ومن بين أعمال رافيل الناجحة التي كتبها لآلة البيانو، نجد المجموعات المسماة «المرايات»، و«السوناتين»، ومقطوعات «جاسبار الليل» و «الإوزة الأم» التي قام فيما بعد بتوزيعها اوركستراليا لتصبح إحدى روائع موسيقى الباليه.. وأيضا نجد المتتالية «قبر كوبيران»، وموسيقى باليه «دافنس وكلويه».. وتضمنت أعماله أوبرا هزلية بعنوان «الساعة الإسبانية» وأوبرا أخرى بعنوان «الطفل والشعوذة».. ولا يفوتنا ذكر «البوليرو» الشهير الذي يعتبر إحدى الوثائق التاريخية في فنون التوزيع الاوركسترالي، وأغانيه العديدة وكونشرتو اليد اليسرى للبيانو والأوركسترا، فضلا عن كونشرتو البيانو والأوركسترا من مقام صول كبير..

وتجدر الإشارة بنا إلى أن الكثيرين يتناولون رافيل على انه صورة مصغرة من معاصرة ومواطنه «ديبوسي» الفرنسي، الذي أسس التأثيرية في الموسيقى. وبالرغم من التشابه الكبير بين التأثيري الأول ديبوسي، ورافيل.. إلا أن ذلك لا يكون في صالح رافيل، الذي وضع بصماته على موسيقى فرنسا، والتراث الموسيقي العالمي.. والذي قال كلمته في الموسيقى التأثيرية، وربط بينها وبين الكلاسيكية والتراث الملتزم الدقيق المترابط.. فقد احتفظ رافيل بأصالة وشخصية فردية نادرة. فبينما نجد ديبوسي تأثيريا ضبابيا، غامضا، بعيدا عن التحديد في هارمونياته وألحانه وقوالبه، نجد رافيل محدد الخطوط حازما، واضحا، ملتزما في صنعته الموسيقية بالتراث الكلاسيكي وقوالبه.. وأكثر موضوعية وارتباطا بالمضمون الموسيقي ذاته.. ورافيل لا يستعمل السلم الموسيقي الكامل الأبعاد والمعروف بالسلم السداسي، مثل مواطنه ديبوسي، الذي استعان بكل ما هو غريب وغير مألوف Exotic.

ولكنه كمعاصره وصديقه الروسي سترافنسكي، جعل من إمكانيات الصنعة الموسيقية وسيلة بسيطة ميسورة للتعبير الموسيقي القيم..

يتشابه في تأثيريته الموسيقية كثيرا مع ديبوسي في مجالات ابتكار وسائل تعبير موسيقية جديدة، سواء في إمكانيات عزف البيانو، أو في وسائل التعبير بالألوان الآلية في المزج الاوركسترالي.. ولقد ساعد على تشابههما، تأثر كل منهما بالآداب الفرنسية والشعر الرمزي الفرنسي.. ويتجلى ذلك في النصوص الشعرية التي لحنها رافيل في أغنياته الشهيرة والتي وضع كلماتها كل من «مالارمي» و«فيرلين» وغيرهم.. بل يتجلى ذلك في الأشعار التي كتبها رافيل نفسه وقام بتلحينها.. وكيف أنها صورة من فكر وإحساس الشعر الرمزي الفرنسي الذي عاصره ونهل منه مع معاصره ديبوسي..

وفي عام 1928، وافق رافيل على قبول درجة الدكتوراه الفخرية في الموسيقى التي منحتها له جامعة اكسفورد بإنجلترا.. عرفانا له بالجميل، لما تضمنته موسيقاه من قيم علمية ترقى إلى مستوى البحث الأكاديمي والمضمون الصحي الذي يساهم إيجابيا في تطوير وجدان البشر..

كان رافيل أحد أئمة عزف البيانو في التاريخ.. وواحدا من قلائل جمعوا بين إمكانيات هذا العزف المعجز، وبين التأليف لسائر الآلات الموسيقية، وبين قيادة الأوركسترا.. وقد كان في العشرين عاما الأخيرة من حياته.. قد وصل إلى قمة مستويات الشهرة في كل هذه المجالات، بأوروبا وأمريكا على السواء، كما أن أعماله أصبحت على بحث ودراسة في مجالات علوم التأليف والتوزيع.. فالبوليرو الشهير قد سجل إعجازا في التلوين، الاوركسترالي، وطول النفس، والتدرج المذهل في البناء حتى الذروة، حيث قمة الانفعال.. فضلا عن التلوين بالتغيير المقامي من خلال انتقالات هارمونية تكفل تجديد نشاط العازف والمستمع على السواء.. ليواصل الترقب في كافة بقاع العالم.. وأصبح الملل، حين يصادف مستمعيه، يرتبط بسوء الأداء من الأوركسترا والقائد، لا من التأليف الأصلي للعمل.

ومن خلال الصنعة الفرنسية لرافيل، نستمتع برؤية نادرة لأسبانيا في «الربسودية الأسبانية».. كما أنه بصنعته الموسيقية النادرة يستطيع أن يصور المجتمع النمساوي الأرستقراطي إبان القرن التاسع عشر في مقطوعة

«الفالس» التي كتبها كقصيدة موسيقية أوركسترالية لرقص الباليه.

تميز رافيل طوال حياته بميول طفولية شديدة في الشفافية والبراءة وحب الاستطلاع.. فضلا عن شغف بكل ما هو خرافي أسطوري وساحر.. وكذلك بألعاب الأطفال الميكانيكية.. ولعل ذلك كان سببا رئيسيا في النجاح الكبير الذي لاقاه في أوبرا.. «الطفل والشعوذة».. التي يرتبط موضوعها بميوله الصافية.. ولطالما أحضر لأصدقائه هدايا قيمة عندما كان يعود من رحلة في الخارج.. وكانت هذه الهدايا عبارة عن لعب أطفال.. وعلى أي حال، فإن هذا العالم الخرافي من الأحلام والغيبيات وحركات الآلة الموسيقية الأوتوماتيكية الذي يتبلور في ألعاب الأطفال، كان يسحره و يسعده ويسيطر على مشاعره.. وهو بالنسبة لرافيل أحد عناصر التأثيرية وواحدة من إمكانياته في التوزيع الأوركسترالي المتميز..

كان رافيل وثيقة نادرة في مؤلفاته للكورال.. وبوجه عام في أعماله الغنائية. ولعل ذلك كان سببا في حسرة علماء الموسيقى اليوم لأن رافيل لم يكتب كثيرا في هذا المجال الذي تلاءم مع هارمونياته الدقيقة الصافية وألحانه الغنائية الطابع والمتميزة بخطوط راقية تتلاءم مع كل حنجرة وطبيعة صوتية. إن الأصوات الصادرة عن الكورال في أعماله تشكل أبعادا سمعية متموجة كتماثيل متجسدة لشخصيات أسطورية تتلاءم مع طبيعته غيبية الحس. وعلى رأس هذه الأعمال نجد موسيقى باليه «دافنس وكلويه»، و «الأغنيات الثلاث» التي كتب أغانيها وألحانها على السواء عام 1916 التي بلغت حدا من النجاح يتمثل في أنه لا يوجد فريق للكورال إلا ويجعل من هذه الأعمال ينبوع سحر لأدائه وإمكانياته..

كان رافيل عَزّباً، خجولا، وانعزاليا طوال حياته.. وكانت هذه الصفات مظهرا لارتباطه بالفن الموسيقي الذي منحه كل عواطفه وأحاسيسه وارتباطاته. ولقد كانت كل مؤلفاته نماذج رائعة لمنتهى العناية التي كان يمنحها للتفاصيل الصغيرة في موسيقاه.. وهذا هو السر الذي يكمن وراءه التأثير المذهل لألوانه الأوركسترالية البهيجة وغير المألوفة في نفس الوقت.. فقد كان دائم البحث عن التوابل الموسيقية اللاذعة.. والظلال الموسيقية النادرة.. ومن الأسرار التي توصل إليها لتحقيق ذلك، أنه يجعل الآلات غير المألوفة التجانس تتبادل الأداء للحن متميز.. فيحدث تعبير غير مألوف

وغير متوقع يقابله بتوازن في البناء، وبهارمونيات شائعة حتى لا تصبح بالغة متطرفة.. كما أنه يلجأ إلى استعمال الآلات الأوركسترالية في مناطق صوتية شديدة الحدة تمثل الأوبوا والكلارينيت فيصدر الصوت غير طبيعي وغير مألوف من الآلة عن عمد.. لأنه يعطي المستمع جرعة جمالية يتخللها دائما ما هو جديد وغير مألوف أو متوقع ولعل كل ذلك يرجع إلى إيمانه الشديد بالإمكانيات العلمية للموسيقى،.. وإمكانيات الصنعة الموسيقية للمؤلف-كغاية ووسيلة على السواء-من أجل تعبير موسيقي تأثيري جديد يرتبط بالتراث الكلاسيكي، وبالتعبير الأدبي والشعري والتشكيلي لأعماق فنون الرومنتيكية المتأخرة وفجر القرن العشرين.

هناك تساؤل هام يغمر الأوساط الموسيقية في العالم.. وهو يتعلق بالسر في أن-رافيل-يقل شعبية عن معاصره ومواطنه الفرنسي رائد التأثيرية-ديبوسي-.. هل يرجع ذلك إلى العاطفة التي تلعب الدور الأكبر في تأثير موسيقى ديبوسي؟ تلك العاطفة الفياضة التي تبلغ في بعض الأحيان قدرا من المبالغة؟ أم هل يرجع السبب إلى اختفاء عاطفة رافيل خلف سواتر العلم والدقة والرشاقة، والصنعة المتناهية التفاصيل.. وهل هناك تعبير عاطفي بالقدر الكافي في موسيقى رافيل؟ أم أن «صنعة جواهرجي النغم»-كما أطلق عليه سترافنسكي-قد قيدت انطلاق عواطفه وتعبيرها في نبض موسيقاه؟..

في الواقع، أن رافيل-الذي قال عنه سترافنسكي أيضا أنه «صانع دقيق للساعات السويسرية» كناية عن دقته وإمكانياته المبالغة-كان يكتب الموسيقى المكررة والتي لا تشوبها شائبة ما.. وهذا يقلل من انطلاقها العاطفي.. لأن العاطفة البشرية تشوبها الأخطاء الإنسانية تلك الأخطاء التي تجعل من الإنسان بشرا سويا لا ملاكا منزلا.. كما أن أستاذه الفرنسي الجون-فوريه-كان قد طبع فيه إحساسا رزينا عميقا وجادا.. وهو أيضا ما يجعل العواطف تتقيد وتتشكل بالافتعال والالتزام...

ولا يفوتنا إلقاء ضوء على مؤشر هام في إمكانيات رافيل وأحاسيسه وتجاوبه مع الألوان الأوركسترالية بإمكانية وتفوق نادر فريد.. فعندما كان رافيل في الرابعة عشرة من عمره، وكان يدرس بالسنة الأولى بكنسرفتوار باريس، أقيم معرض دولي حضرت إليه من روسيا أوركسترا كبيرة يقودها

«رمسكي كورساكوف»-أحد عمالقة التاريخ القلائل في مجال التوزيع الأوركسترالي-واستمع رافيل كالمأخوذ لأعمال كورساكوف الشهيرة وبعض الأعمال الروسية القومية لبورودين ومسورجسكي.. وكان أهم هذه المؤلفات: نزوات أسبانية-رقصات التتار-ليلة على جبل عار. ومن هذه الأعمال والألوان الأوركسترالية الحية الجديدة على آذان رافيل في ذلك الحين غرست بذور الإمكانيات الأوركسترالية البارعة في نفس الفتى الناشئ رافيل.. حتى يصبح واحدا من ثلاثة عمالقة مجدهم التاريخ في مجالات التلوين الاوركسترالي.. وهم: برليوز-رمسكي كورساكوف-رافيل-وفي أحيان كثيرة ينضم إليهم اسم الألماني المعاصر-ريتشارد شتراوس.

غمرت حياة رافيل الموسيقية عناصر غيبية كثيرة.. من أهمها ذلك الغموض الذي يلف حقيقة أن أسلوب رافيل في الكتابة الموسيقية كان قد تشكل وتكامل وهو لا يزال في عمر الزهور.. وعاش بعد ذلك يعمل أربعين عاما متصلة دون أي تغيير يطرأ عليه، سواء في إمكانياته أو في تطوير أسلوبه.. هذا في الوقت الذي نجد فيه عظماء المؤلفين يمرون في حياتهم بمراحل مختلفة من النمو الفني يختلف فيها أسلوب كتابتهم الموسيقية وفقا للتطور الثقافي والعاطفي والعلمي الذي يطرأ عليهم.. ووفقا للمتغيرات الاجتماعية والسياسية المؤثرة في شخصياتهم..

ولكن هناك عاملا واحدا برز في أسلوب كتابة رافيل بعد عام 1920.. فقد زاد اهتمامه بموسيقى الجاز وطابع موسيقى الزنوج الأمريكيين (البلوز). ولعل جذور ذلك ترجع إلى أنه كان يهتم طوال حياته بالإيقاع البارز المتميز وخاصة الإيقاعات الأسبانية الساخنة.. ولقد أدى اهتمامه بالجاز إلى إعجاب شديد بموسيقى الأمريكي-جورج جيرشوين-الذي كتب بأسلوب «الجاز سيمفوني».. ونستطيع بسهولة أن نلاحظ تأثير ذلك في الكثير من أعمال رافيل وخاصة الحركة الثانية من سوناتة الفيولينة حيث يغمرها طابع (البلوز). وكذلك الحركة الأولى من كونشرتو البيانو من مقام صول كبير.. وفقرات من كونشرتو اليد اليسرى حيث عناصر موسيقى الجاز جلية واضحة.. ولعل ذلك يمثل عنصرا مشتركا مع ديبوسي الذي كان يلجأ إلى كل ما هو غريب وجديد على الموسيقى الأوروبية.. ليلونها بما هو غير مألوف من الأصوات الموسيقية الجديدة..

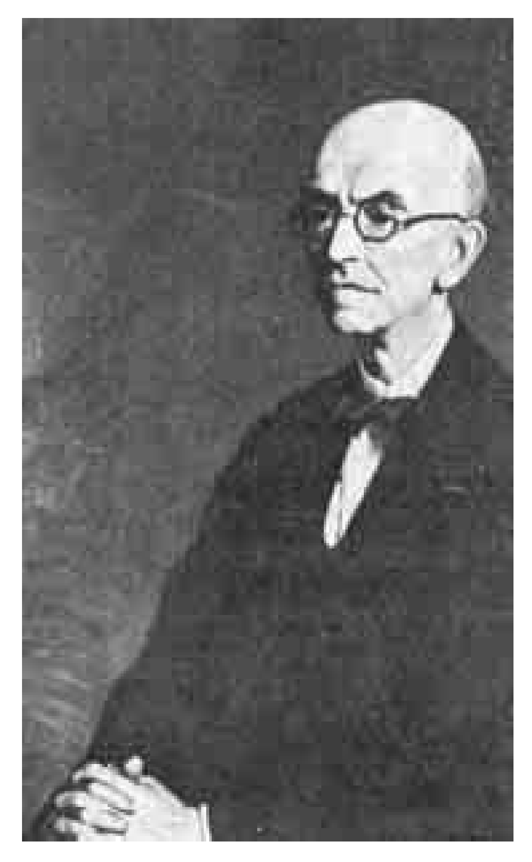
هذه لمحة عن موريس رافيل-العملاق الموسيقي الشامخ، الذي منح التراث الموسيقي أعمالا من أعز وأندر واقدر وأجمل ما في العطاء الفني السمعي الذي عرفه التاريخ.. وكان بسبب إمكانياته الخاصة النادرة، أقل شهرة وبريقا من قدره الحقيقي..

دي فايا

مانويل ماريا دي فايا Manuel Maria de Falla هو المؤلف الموسيقي الإسباني الشهير الذي غزت موسيقاه قلوب ملايين المستمعين عبر الأجيال في شتى بقاع العالم وفي الشرق. اشتهرت موسيقاه حتى بين من لا يتذوقون الموسيقى العالمية.. وذلك لطابعها الشرقي العربي الأصيل.. ولا يكاد يوجد إنسان في المشرق لم يستمع إلى رقصة النار حتى لو كان يجهل اسم مؤلفها.. وهذا ما جعل البعض يعتقد انه من أصل عربي وأن أصل اسمه هو(ضيف الله) وحرفت باللهجة الأوروبية لتصبح (دي فالا).. وبصرف النظر عن احتمال صحة هذا الاعتقاد لارتباط الشعب الإسباني بالعرب بصلات الدم والتقاليد والمؤثرات اللغوية والتاريخية منذ احتلال العرب للأندلس، فإن «دي فايا»-حسب النطق الإسباني-هو المؤلف الإسباني العظيم الذي سحر العالم بموسيقى تحمل تراث العرب في خلفيتها الحضارية..

ولد مانويل دي فايا بمدينة كاديس في 23 من نوفمبر عام 1876.. وعلمته أمه عزف البيانو وهو في السادسة من عمره.. وبرع الطفل الموسيقي في العزف لدرجة أنه اشترك بالأداء في احتفال عالمي وكان لا يزال في الحادية عشر من عمره.. ولهذا الاحتفال مناسبة وقصة.. فقد كان هايدن العظيم قد كتب-قبل ذلك بمائة عام-عملا دينيا ضخما رائعا بعنوان «الكلمات السبع الأخيرة للسيد المسيح» وذلك بطلب خاص من إحدى كنائس مدينة كاديس-مسقط رأس دي فايا-وأصبح تقليدا تاريخيا أن يعزف هذا العمل الكبير بنفس المدينة في يوم الجمعة الحزينة التي تسبق عيد الفصح من كل عام.. وقد وقع الاختيار على الموسيقي الصغير دي فايا ليعزف هذا العمل في نفس المناسبة بعد أن تم إعداده لآلتي بيانو.. عزف هو الدور الرئيسي، وصاحبته أمه بالبيانو الثاني..

بدأ دراسة علوم التأليف الموسيقي وهو في الثانية عشرة من عمره على



دي فايا

يد أشهر أساتذة البلدة.. وواصل دراسته حتى بلغ السابعة عشرة.. فبدأ يتطلع للدراسة في باريس حيث الدراسة والحياة الموسيقية في ذروة تطورها.. ولم تكن أسبانيا قد بلغت شأنا في مجالات الموسيقى الجادة المتطورة.. فمجالات التأليف الموسيقي التي يمكن أن تقبل عليها الجماهير كانت نوعا شائعا من الأوبريتات القومية المحلية التي تسمى سارسويلا.. وحصل على فرصة للإقامة بالعاصمة مدريد لمواصلة دراسة البيانو مع أعظم أساتذتها «تراجو».. ولكن دي فايا لم يرض أن يضيع المزيد من سنوات عمره في أي مجال غير التأليف الموسيقي ودراساته.. وفي نفس الوقت، وقفت ظروفه المادية المتواضعة حائلا دون السفر إلى مدينة أحلامه

باريس.. فقام بدراسة مؤلفات الألماني العظيم ريتشارد فاجنر عن كثب.. وقام بكتابة عدد من مؤلفات موسيقى الصالون كانت تعزف في قصر أحد الهواة المتحمسين يدعى «فينيجرا».

بدأ مانويل دي فايا يكتب الموسيقى في القالب الموسيقي الوحيد الذي كانت الجماهير تقبل عليه.. وهو (السارسويلا).. وذلك بهدف جمع المال الكافي لرحلة دراسية جادة في باريس.. ودون شغف بهذا اللون الموسيقي الساذج المحلي الاستهلاكي.. وكان عمله من هذا النوع بعنوان «عشاق اينيس».. وقدم على المسرح عام 1902.. وفشل بشكل قاس وذريع لكنه واصل العمل من أجل الهدف البراق.. فجاءت مخاطرته الثانية بعنوان «منزل روك». ونال العمل استحسان عشاق هذا الفن المحلي وحماسهم.. ولكنه لم يعرض على الإطلاق بسبب خشية أصحاب الفرق من الخسارة والفشل..

كانت أسبانيا في هذه الفترة قد عاشت في تخلف موسيقي دام ما يقرب من مائتي عام.. ولم تكن قد حظيت بمؤلف موسيقي مرموق واحد يرفع ألحانها إلى مستوى العالم المتحضر في هذا المجال.. كانت الأوبرا تدور في آفاق ضيقة من التقليد الساذج للنماذج الإيطالية والألمانية.. أما الموسيقى السيمفونية وموسيقى المجاميع الآلية، فلم يكن لها وجود بعد.. وفي الفترة التي ولد فيها مانويل دي فايا، كان هناك مؤلف أسباني مثالي شجاع يعمل بنشاط نادر لإحياء التراث الموسيقي القومي.. كان هذا الموسيقي هو فيليب بيدريل Pidrelle الذي خطط لاستكشاف الكنوز الخصبة للاغاني الشعبية، وعمل على نشر موسيقى الماضي الرائعة التي كانت قد غطاها النسيان والإهمال.

تحول دي فايا شطر بيدريل-الموسيقي المثالي الوحيد في ذلك الوقت.. وكان في الستين من عمره-وسأله النصيحة والتوجيه بعد أن باءت محاولاته الأولى بالفشل.. وكانت النتيجة أن درس التأليف الموسيقي لمدة ثلاث سنوات بمدريد مع بيدريل.. ولقد اعترف دي فايا بالجميل لأستاذه المثالي، وسجل رأيه وأعلنه في كل المناسبات وهو أنه يدين لبيدريل العظيم بمعرفته وثقافته كمبدع موسيقي..

قبل دي فايا مبادئ بيدريل التي كان يعتبرها قانونا قوميا مقدسا..

وهي: «أن كل أمة يجب أن تبني موسيقاها الفنية المتطورة على أساس من الجذور الشعبية التي تتجسد في الألحان الشعبية».

ولكنه رفض من مبادئ بيدريل هذه أن يقوم باستعارة نصوص موسيقية بحذافيرها من الألحان الشعبية.. فقد رأى أنه يكفي نقل روح الألحان الشعبية ومميزاتها الفنية وملامح قوميتها دون أن ينقل ألحانا أو قطاعات من الألحان الشعبية التي اعتبرها كنزا تاريخيا يجب أن يتجدد في أعمال معاصرة تحمل ملامح الماضي ببصمات جديدة.. وهو بذلك يكون قد احترم قانون بيدريل الذي يقول: «إن المميزات الجماعية للأمة تكمن في الأعمال الفنية العظيمة المتطورة التي تنتمي إلى عصور الازدهار الفني».

وهكذا نجد موسيقى دي فايا القومية في نص للشاعر المعاصر ت. س اليوت T.S.Eliot، فقد فسرها بقوله: «إن موسيقى دي فايا تتضمن مفهوما واعيا بماضي الماضي.. وأيضا بحاضر الماضي». فقد تمكن دي فايا من خلال هذا الفكر من تحقيق ذاته ومن وضع بصماته الشخصية في ألحانه.. وبالتالي فقد مكنته من التأثير في مجرى تاريخ الموسيقى الإسبانية الحديثة.. بينما يهدد الارتباط الحرفي بالنصوص الشعبية الفنان بفقد الذاتية والارتباط المرن بالواقع الحديث..

وفي عام 1904 أعلنت أكاديمية الفنون الجميلة بمدريد عن جائزة كبرى تمنحها لأفضل دراما غنائية موسيقية يكتبها موسيقي إسباني.. وبدأ مانويل دي فايا العمل من أجل نصر قومي وذاتي في نفس الوقت.. فقد كان يمر بفترة عصيبة يتطلع فيها إلى تجاوب الجماهير ويجد نفسه فيها مرتبطا بمجتمعه.. وبعد عام حصل على الجائزة بعمل رائع خالد يمثل جانبا من أروع إنتاج البشرية هو «الحياة قصيرة» Vide breve، وهي مسرحية غنائية من فصلين.. ولكن الجائزة لم تتضمن أهم الشروط التي تطلع إليها وهي عرض الأوبرا.

وفي نفس هذه الفترة، تعرض «دي فايا» لضغط كبير من عدد من أصدقائه، ومن «تراجو» أكبر أساتذة البيانو بمدريد.. وذلك لدخول مسابقة كبرى في البيانو الذي كان يتوق في طفولته للوصول إلى أعلى مراتب المجد في عزفه.. وعلى العكس من توقعاته، فقد حصل على الجائزة الأولى وكان ذلك عام 1905.

عمل دي فايا أستاذا للبيانو لمدة عامين بمدريد لتوفير بعض المال. وفي صيف عام 1907 تحقق حلمه الكبير للرحيل إلى باريس ليحصل على أعلى مستويات الدراسة في التأليف. وقد رحل بطريقة اقتصادية في عربة بضائع سافرت على مدى سبعة أيام.. وهناك مكث سنوات سبع، حصل خلالها على فوائد جمة في الجوانب التعبيرية والجمالية والعملية للتأليف الموسيقي.. هذا بالرغم من إمكانياته المالية المحدودة التي اضطرته للحياة في مستوى شديد التواضع.. فهناك في باريس تصادق مع أئمة التأليف الموسيقي وعلى رأسهم «ديبوسي» «ورافيل»، و«بول ديكا».. وهذا ما جعله يشعر بأنه يحقق أهدافه وآماله التي طال انتظاره لها بأن يعيش في مجتمع موسيقي خلاق ويعايش أحدث موجات التأليف الموسيقي في ذلك الوقت وهي التأثيرية الفرنسية..

كان لقاؤه بديبوسي وتصادقه معه كبير الأهمية.. لأن ديبوسي كان يبحث عن الجديد في موسيقى الشعوب وكان يهتز بالموسيقى الأندلسية التي شعر أنها كنز كبير يسيطر عليه دي فايا.. فناقشه طويلا في وسائل معالجتها والاستفادة بها.. وقد ظهر ذلك في العمل الذي وضع فيه دي فايا خلاصة عبقريته وخبرته وشعوره العميق بالتراث الموسيقي الأندلسي وهو «في حدائق إسبانيا» الذي كتبه للبيانو المنفرد والأوركسترا عام 1909.

وفي باريس-حيث يصغون باهتمام لكل جديد وغريب خاصة فيما يتعلق بموسيقى الشعوب-تلهف العازفون على مؤلفات دي فايا.. كما أنه كان يعزف أعماله بنفسه بناء على طلب الجمعية القومية للموسيقى.. وذاع صيته كمؤلف نادر في الوقت الذي كانت فيه التأثيرية الفرنسية تنادي بالبحث عن ألحان غريبة لا يمكن الحصول عليها إلا من ألحان الشعوب التي لا تزال بعيدة عن الآذان الأوروبية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا..

سافر دي فايا في جولات موسيقية إلى العاصمة البريطانية وانتقل من نجاح إلى نجاح.. وعرضت أوبرا «الحياة قصيرة» في مدينة نيس بجنوب فرنسا ثم في باريس بمسرح الأوبرا كوميك.. وبدأ المال والشهرة يتدفقان عليه بعد طول انتظار.. وفي عام 1914، عاد إلى عاصمة بلاده مرفوع الرأس لتعرض أعماله بمسرح السارسويلا ومسرح لارا وكان أهما: الحياة قصيرة، والحب الساحر.

وصل دي فايا إلى مستوى من الشهرة والتقدير جعله يواصل العمل في العديد من المؤلفات الناجحة التي تلقفها الناشرون في مختلف أنحاء العالم.. ووضعته بلاده على رأس المؤلفين القوميين العالميين المعاصرين.. وأصبحت مؤلفاته من أفضل ما تقبل عليه الجماهير بمسارح شتى البلاد الأوروبية وخاصة المسارح الروسية التي وضعت أحدث تصميمات لرقصات الباليه على إيقاعات موسيقاه.. ومن الأعمال التي حققت له المجد الساحق في عام 1916، نجد: في حدائق إسبانيا، القبعات الثلاث، ومولينيرا.

انتقل دي فايا إلى مدينة جرانادا التي اختارها مقرا لسكنه، وكان يتنقل منها كثيرا ليمضي فترات طويلة بجزيرة بالمادي مايوركا الشهيرة بجمالها الساحر.. وظل يسافر في جولات موسيقية كعازف بيانو وكقائد للأوركسترا يقدم مؤلفاته في شتى بلاد العالم حتى عام 1934.. وكانت صحته قد تأثرت من رحلة حياته الشاقة.. وفي هذا الوقت بدأت الحرب الأهلية في إسبانيا.. فأتى ذلك على ما بقى له من أمل في نهضة لبلاده..

وانهارت صحته.. واضطر في عام 1939 لقبول دعوة من الأرجنتين لقيادة أربع حفلات اوركسترالية تتضمن مؤلفاته.. وفى بيونس ايرس عاصمة الأرجنتين، اعتبروه ملكا متوجا للفن الموسيقي.. وأغروه بالبقاء في الأرجنتين بعد أن كان قد قرر عدم العودة إلى بلاده في ظل النظام الذي لم يرتضه..

وفي مدينة «ألتا جراسيا دي قرطبة» بالأرجنتين، قضى سنواته الأخيرة مع أخته التي كانت ترافقه في هذه المرحلة من حياته.. وتوفي بهذه المدينة عام 1946 عن سبعين عاما.. وأوصى بأن يدفن بمسقط رأسه بأسبانيا.

والآن نعود إلى الحياة الفنية التي لا تزال نابضة في موسيقاه..

اختلف دي فايا مع قوانين بيدريل كما ذكرنا في أنه لم يعتقد في استعارة الحان شعبية بحذافيرها في أعماله من أجل إضفاء المسحة القومية على موسيقاه.. ولكنه استشف روح هذه الألحان الشعبية وكتب من جوهرها موسيقى جديدة تماما ذات طابع قومي.. وبالرغم من ذلك فإننا نجد في عمل واحد له ألحانا شعبية بحذافيرها وهو «سبعة ألحان شعبية أسبانية».. و يفسر النقاد ذلك بأنه هنا يستعرض دراسة علمية على ألحان شعبية واقعية.. ويعلن عن ذلك صراحة في عنوان العمل ذاته فيسميه «سبعة ألحان شعبية أسبانية» ومع ذلك فإن كل موسيقاه تغمرها تماما البصمات

والنبض والروح القومية الإسبانية في الشعور والتعبير ولقد أخطأ الكثيرون عندما تصوروا أن ألحان باليه «الحب الساحر» هي ألحان شعبية أندلسية.. ولهم العذر في ذلك، لأنها موسيقى مستوحاة بشكل عميق من روح ألحان الغجر الأندلسيين.. وجاءت الألحان الجديدة شديدة الارتباط بروح الألحان الشعبية لدرجة أن المرء يخطئ ويعتقد أنها شعبية منقولة بحذافيرها، بينما هي ألحان شعبية جديدة كتبها بإبداع ملهم مانويل دي فايا..

إن النظرية الجديدة التي ابتكرها دي فايا هي: تجديد وإحياء التقاليد الموسيقية الإسبانية التي تمزقت وتشكلت على مر الزمن.. وذلك بخلط جديد يجمع بين أشلائها في عصورها المختلفة، من خلال النظرة الشخصية للموسيقي المبدع ومن واقع مشاعره ومفاهيمه لهذا التاريخ والألحان الشعبية التي ترمز إلى كل حقبة فيه.. وبتفسير آخر، يمكن القول أن دي فايا أراد من خلال شعوره القومي أن يبدع لغة موسيقية جديدة تعبر عن إسبانيا الحديثة وتربطها بسائر عصورها السابقة التي اشتملت على ألوان مختلفة من الألحان الشعبية..

نجد في الألحان الأندلسية روح الشرق تماما وتأثير العرب وموسيقاهم.. ويتعرف الكثيرون على روح الموسيقى الإسبانية من خلال موسيقاهم الأندلسية.. ولكن إسبانيا تشتمل على جذور شعبية تحتفظ بطابع آخر يختلف تمام الاختلاف عن الطابع العربي الأندلسي.. وقد حاول دي فايا لذلك أن يجعل من نفسه وفهمه وأحاسيسه بوتقة تنصهر فيها العناصر المتفرقة في الموسيقى الشعبية، وتتبلور في ألحان جديدة تعبر عن القومية الإسبانية كوحدة واحدة..

أبقى دي فايا على الميراث المقامي للموسيقى الشعبية الإسبانية بمختلف نوعياتها بأمانة بالغة.. ففي موسيقاه الأندلسية الطابع استخدم المقامات التي ترتبط بالألحان الشعبية الأصلية.. وهي مقامات تختلف عن المقامات الأوروبية الشائعة.. وتقرب من المقامات العربية الخالية من أرباع الأبعاد.

وحافظ أيضا على الشخصية الإيقاعية للألحان الشعبية المختلفة في موسيقاه الشعبية الجديدة وربط بين الإيقاع والقالب العام لموسيقاه، تماما كما يحدث في الموسيقى الشعبية الأصلية لبلاده والتي يقوم الإيقاع في الكثير منها بتشكيل القالب العام للحن.. كما اتبع نفس وسائل التعدد

الإيقاعي.. حيث تختلط إيقاعات مختلفة مكونة مزيجا غريبا من الإيقاعات المتعددة المتكاملة تماما كما توجد في الألحان الشعبية الأصلية.

تأثر دي فايا في أسلوب كتابته الاوركسترالية بالمدرسة الفرنسية.. وله العذر التام في ذلك.. لأنه لم يجد مدرسة إسبانية سبقته في ذلك المجال لينهل منها ويعبر بألوان اوركسترالية نابعة من بيئته.. ومع ذلك فقد تمكن ببراعة نادرة من كتابة نسيج اوركسترالي ثري ومتنوع الألوان.. وشديد الارتباط بما تتطلبه موسيقاه من ترابط بين هذا النسيج في خفة ورشاقة وتعبير ساحر..

بارتوك

ولد بيلا بارتوك بمدينة «ناجيستز نتميكاوس» المجرية، والتي تنتمي الآن إلى رومانيا وتسمى «سينيكولاو»، في 25 مارس عام 1881.. ومات وهو في الرابعة والستين من عمره بمدينة نيويورك في 26 سبتمبر عام 1945. وهو ينحدر عن أسرة موسيقية، وأظهر مواهبا مبكرة في كل من عزف البيانو والتأليف الموسيقي. كان الحفل الجماهيري العام الأول في حياته الموسيقية عام 1892، أي وهو في الحادية عشرة من عمره.. كان ذلك بمدينة مجرية صغيرة، ولكنه ظهر كعازف بيانو متفوق ومؤلف موسيقي على السواء.. فقد شهد هذا الحفل الأول عملا ناجحا من مآثره باسم «الدانوب» يصف فيه نهر الدانوب خلال مروره بدول متعددة. وعندما بلغ الثالثة عشرة من عمره انتقل إلى مدينة «بوتزوني» التي تسمى الآن «براتسلافا» عاصمة إقليم سلوفاكيا بجمهورية تشيكوسلوفاكيا.. وهناك درس مع قائد الأوركسترا «لازاو إركل Erkel» ابن المؤلف المجري الشهير «اركل» حتى عام 1899.. وبعدها انتقل إلى العاصمة المجرية بودابست ليدرس بالأكاديمية الملكية للموسيقى كلا من البيانو والتأليف، وكان في التاسعة عشرة من عمره.. وقد اشتهر بالعاصمة كعازف خارق للعادة على البيانو.. إلا أنه كمؤلف موسيقي، تأخرت شهرته حتى عام 1902 عندما تبلورت شخصيته الموسيقية بعد أن استوعب أساليب الألماني العظيم ريتشارد شتراوس، وبعد أن اهتز كيانه بالتيار القومي الموسيقي الجارف في المجر.. فكتب قصيدا سيمفونيا كبيرا باسم «كوسوت» في عام 1903 متناولا فيه الأحداث السياسية



بارتوك

والاجتماعية ببلاده المستقلة المتحررة.. فعزفت على الفور وتلقفتها الجماهير بأعظم تقدير في كل من بودابست ومانشستر في عام 1904.

إن الموسيقى المجرية الشعبية الشائعة، تختلف هناك كثيرا عن موسيقى الريف المجري وألحان الفلاحين البسطاء الاصلاء.. ويعتبر عام 1905 حاسما

بالنسبة لحياة بارتوك، لأنه في هذا العام بدأ يكرس جهودا متفانية في دراسة وتناول موسيقى الفلاحين المجريين. ولقد تعرف على زميله المؤلف المجري الشهير «زولتان كوادي» الذي كانت له نفس الاهتمامات، ونسقا معا جهودهما من أجل موسيقى الوطن القومية، ومن أجل إثراء الموسيقى المجرية العالمية بنغمة غريبة جديدة محببة من ألحان الفلاحين الأصيلة الخصبة.

وفي العام التالي (1906) تم لهما نشر 20 أغنية مجرية شعبية بمصاحبة شيقة من البيانو.. وقد دفع هذا التيار ببارتوك إلى دراسة التيارات المشابهة في العالم، فدرس موسيقى التأثيري الفرنسي الشهير ديبوسي بجدية وعمق، وخاصة في مجال إثراء الموسيقى الفرنسية بنغمة غريبة من الشرق الأقصى..

وفي عام 1907 عين بارتوك أستاذا للبيانو بالأكاديمية الملكية للموسيقى ببودابست.. وقام في نفس الوقت بدراسة الموسيقى الشعبية المجرية، وموسيقات البلاد المجاورة وخاصة رومانيا وسلوفاكيا.. وهي البلاد التي تتمتع بثراء في الفن الشعبي رغم أقليتها.. كما أنها ترتبط ببلاده (المجر) بحدود كانت مفتوحة متحركة قبل عام 1919.. فقد كانت المجر (هنغاريا) تضم أراضي أصبحت الآن داخل الحدود الرومانية والسلوفاكية.. أما عن مؤلفاته الموسيقية في تلك الحقبة من الزمن، فإنها لم تكن شائعة ولا محببة بين جماهير عريضة، فقد تفرغ للدراسة والكتابة.. وتم طبع كتابه الأول عن الأغاني الشعبية الرومانية ببوخارست عام 1913.

وفي نفس هذا العام، بدأ تيار الشهرة يزحف عليه. فقد نجح عمله الرائع لموسيقى الباليه بعنوان «الأمير الخشبي» نجاحا ساحقا، أدى إلى لفت الأنظار من جديد إليه واعادة تقديم أعماله السابقة التي لم تنل حظها من أضواء الشهرة.. وتعاقدت معه اكبر دار للنشر الموسيقي بفينا يونيفرسال Universal Edition على نشر جميع مؤلفاته وتوزيعها في كافة بقاع العالم. وكلفته حكومة المجر بكتابة متتالية موسيقية في الاحتفال بمرور خمسين عاما على توحيد بلدتي «بودا» و«بست» التي أصبحت العاصمة «بودابست».. وقد تناقلتها اوركسترات العالم بمجرد عزفها في هذا الاحتفال الدولي الشهير عام 1923. وظهرت له كتب تشتمل على دراسات عن الموسيقى الشعبية المجرية ووسائل تناولها في المؤلفات العالمية وطرق معالجتها موسيقيا

باللغات المجرية والألمانية والإنجليزية. وخلال هذه الفترة واصل عمله كعازف كبير للبيانو في جولات عالمية ناجحة، وكان هذا مجالا لتقديم العديد من المؤلفات التي كتبها للبيانو خصيصا لهذه الحفلات المتعاقبة. وفي عام 1934، استقال من منصبه كأستاذ للبيانو، وعين في وظيفة هامة بأكاديمية العلوم المجرية، حيث أشرف على طبع الأعداد المهولة من الأغاني والموسيقى المجرية التي أشرف بنفسه على جمعها وتدوينها وتحقيقها كثروة قومية نادرة. وفي الفترة المتبقية من حياته، لم يكتب أي موسيقى إلا بناء على طلبات خاصة وتكليف من الدولة والهيئات الموسيقية العالمية.

وفي عام 1939، عند نشوب الحرب العالمية الثانية، كان بارتوك قد فكر في ترك المجر والهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وبالفعل اختتم جولته الموسيقية الثانية بالولايات المتحدة في ربيع عام 1940 وبعدها مكث هناك كمهاجر مع زوجته وابنه. ولكنه لم يجد السعادة في مجتمعه الجديد، فقد كانت صحته في تدهور، وفرص العمل الموسيقي البراق محدودة. وفي عام 1941 عمل بتكليف من جامعة كولومبيا لإعداد مجلة عن الموسيقى الكرواتية السرية الشعبية. ولم يكتب الموسيقى حتى جاءه تكليف خاص من مؤسسة كوسيفتسكي Kossevizky الموسيقية لكتابة كونشرتو للأوركسترا في عام 1943 وهو العمل الرائع التاريخي الفريد في هذا المجال.. وتبعه بسوناته للفيولينة المنفردة بدون مصاحبة. وعند وفاته اكتشفت مسودة كاملة لكونشرتو للفيولا والأوركسترا..

وكاستعراض لأعماله، نجد أن مؤلفه الأول كان رابسوديه للبيانو والأوركسترا، و«أغنية البجعة» كانت تعتبر كنشرتو آخر للبيانو، إلى جانب ثلاثة أعمال كبرى للبيانو والأوركسترا، وسوناته للبيانو، وأخرى لآلتي بيانو مع الإيقاع، وأيضا مجموعة من 400 عمل صغير للبيانو، خصص الكثير منها للأغراض التعليمية وتدريب العازفين، ومنها مجموعة ميكروكزموس Microkosmos الشهيرة. وأعظم أعماله من ناحية القيمة العلمية الموسيقية هي ستة رباعيات وترية كتبها وهو في كامل نضجه الموسيقي.. ولقد ساعده على إتقانها دراسته المتعمقة للآلات الوترية، فقد درس الفيولينة مع أعظم أساتذة معاصرين متخصصين منهم «منهوين». كما انه كتب للفيولينة 2 كونشرتو، 2 رابسودي، 4 سوناته، 44 ثنائية صغيرة مبنية على الألحان

الشعبية المجرية.. أما أعماله للمسرح فقد كانت كلها في الثلاثينات وهي تعكس موهبة نادرة وثقافة مسرحية متعمقة.. وأهم أعماله الاوركسترالية لم تتضمن سيمفونيات، ولكن تضمنت الكونشرتو للأوركسترا-وهو عمل أوركسترالي كبير يستخدم فيه آلات الأوركسترا بطريقة الكونشرتو، وهو لمسة جديدة حديثة الأسلوب عمق بها الفكر الموسيقي الأوروبي والحس الشعبي الهنغاري-كما أن عمله الرائع «موسيقى للوتريات والإيقاع والسيلستا» يعتبر لونا فريدا في التراث الموسيقي الإنساني بوجه عام.. وتضمنت مؤلفاته أيضا عملا كوراليا كبيرا، ومجموعات متنوعة من الأغاني.. إلا أن ألحانه الغنائية تعتبر أقل أعماله أهمية..

وعند تناولنا لأسلوبه في الكتابة الموسيقية نجد أن أعماله المبكرة قد تأثرت بموسيقى ريتشارد شتراوس.. وهي تعكس التيار الهارموني الذي ميز الرومنتيكية المتأخرة.. وابتداء من 1904، نجد أن أسلوبه تحول من التأثر بشتراوس إلى مواطنه القومي الشهير «فرانزليست»، ويبدو ذلك جليا في «الرابسودي» حيث التحولات اللحنية metamorphosen التي استعملها بارتوك طوال حياته كجانب رئيسي في أسلوبه.

ومنذ اندماجه في الموسيقى الشعبية المجرية وموسيقى الفلاحين المجريين عام 1906، نجده دائم الاستعمال للألحان الشعبية بإمكانياته التي تتسم بالبساطة وبتكرار القطاعات اللحنية الصغيرة بطريقة دائمة التنوع.. كما أن موسيقاه شعبية الطابع تميزت بالهارمونية المقامية Modal Harmony التي ترتبط بالمقامات الجميلة السائدة في موسيقى الفلاحين والتي تتشابه في كثير من الأمثلة مع مقامات الموسيقى العربية.. تميزت قفلاته اللحنية بمسافات هابطة مميزة هي الرابعة التامة المتبوعة بالثانية الكبيرة.. وهي المسافات اللحنية التي تربط بين ألحانه والأساليب الألمانية الحديثة.. فمن خلال الرابعات التامة تفجرت أساليب حديثة أهمها الاثني عشرية-أي الموسيقى التي تعتمد على مجموعات من اثني عشر صوتا كبديل للمقام الموسيقي-وقد تضمنت المقامات الشعبية المجرية السلم الخماسي في بعض أشكاله التي تتشابه مع المقامات الإفريقية.. هذا، فضلا عن الإيقاعات ذات الضغوط غير المتوقعة، والتي تثري الموسيقى المجرية بحياة متوقدة بالعاطفة والحركة..

ومن الجدير بالذكر أن بارتوك استعمل بكثرة الازدواج المقامي Bi-tonatity وطرق أساليب كانت شديدة التطور في عصره وهي الدوديكافونية أو الاثني عشرية إلا أنه لم يستمر فيها، وهذا دليل على عدم إيمانه بها، وبعدم ملاءمتها لمعالجة الألحان الشعبية المجرية، أما عام 1916، فإنه يشهد استعمال بارتوك للمذهب الكلاسيكي الجديد Neo-Classicism بحثا عن وضوح اللحن الشعبي وعدم تشويهه بالمعالجات المتطرفة والشديدة التطور..

كان بارتوك يرقب الحياة الموسيقية من حوله عن كثب، ويتجاوب بمنتهى السرعة مع كل جديد في أساليب عمالقة التأليف المعاصرين. ولكنه كان يطبق منها ما يتناسب فقط مع التيار القومي المجري المبني على الألحان الشعبية أو على الألحان ذات الطابع الشعبي.. فلم يسمح لنفسه بتطبيق علوم موسيقية هارمونية تطمس روح بلاده وتحول قوميته إلى عالمية مجردة تتشابه في أسلوبها وطابعها مع كافة أساليب العالم في كل بقعة من الأرض.. ولكنه أراد من أسلوبه العلمي جعل موسيقى المجر القومية عالمية.. لا أن يجعل العالمية هي التي تسيطر على ملامح روح بلاده.. ولقد تأثر بأسلوب سترافنسكي-الروسي الأبيض الذي عاش بأمريكا-و يظهر تأثره بموسيقى باليهات «بتروشكا» و«طقوس الربيع» لسترافنسكي واضحا في موسيقى الباليه التي كتبها في المجر فيما بين 1914 و 1919.. وهي «الأميرة الخشبية» و«البرتقالة العجيبة». ولقد كان استخدامه للأسلوب «الكلاسيكي الجديد»، بمثابة معارضة للمذهب التعبيري الذي كان سائدا في ألمانيا والنمسا وإيطاليا في ذلك الوقت.. وكبديل للأسلوب السيريالي الذي لم يؤمن به ولا بمطابقته لموسيقى الشعوب، فإنه اتجه إلى أسلوب «لِيسّتّ» الذي يسمى بالتحولات.. و يتناول تطويرا ودراسة وتحويرا للأنماط اللحنية المميزة..

استخدم بارتوك الأساليب الحديثة المختلفة ولكن بتحوير يجعلها ملائمة لاستخداماته اللحنية والإيقاعية والمقامية.. وكان عندما يطبق نظريات التعدد المقامي التي تسمى بوليتونال Polytonal فإنه كان يسميها بوليمودال Polymodal لأنه استعملها في مقامات متعددة في نفس الوقت بدلا من سلالم تقليدية كبيرة وصغيرة..

وعند تقييمنا بارتوك كمؤلف موسيقي معاصر، فإننا نضعه في مصاف «سترافنسكي» و«شونبرج»، رغم أنه لم يكن له دور مؤثر في مسار التطور

الموسيقي العالمي بالدرجة التي اثر بها كل من زميليه، و يرجع ذلك إلى ظروف قومية بحتة. فبلاده، المجر غنية بتراثها الشعبي البكر والذي لم يكن قد بدأ النهل منه بعد.. وهي أيضا بلاد تقع في محو الحركة القومية الموسيقية لظروفها السياسية والاجتماعية.. فبلاده، المجر، كانت تحت حكم عائلة «الهابسبورج» حتى نهاية الحرب العالمية الأولى.. وكان الذوق الموسيقي هناك محصورا في موسيقى «برامز» و«فاجنر». وفيما بين عامي 1920 و 1945 فقدت المجر ما يزيد على نصف مساحة أراضيها. وهذا أدى إلى ظروف اقتصادية قاسية مما خلق ظروفا شديدة الصعوبة للحياة الموسيقية ودفع بالكثيرين من العباقرة الموسيقيين المجريين إلى ترك البلاد، بحثا عن فرص العمل ومنهم قادة الأوركسترا: أناتول دوراتي، اويجين اورماندي، وجورج شولتي. وبالرغم من ذلك، فقد صارع كل من «زولتان كوداي» و«بيلا بارتوك» من أجل خلق نوع جديد من الموسيقى القومية المجرية العالمية المتطورة.

كان تناول بارتوك للموسيقى المجرية مختلفا بشكل جوهري عن معالجة زميله ومعاصره زولتان كوادي.. فقد كان بارتوك شديد التفتح، وينهل من منابع الموسيقى الشعبية لبلاد أخرى أهمها رومانيا، من أجل المزيد من الإلهام والإثراء والتجربة والمقارنة.. وبالإضافة إلى ذلك، فإن استخداماته للألحان المجرية الشعبية كان بهدف رئيسي هو الاهتداء إلى الصيغة العلمية العالمية المناسبة لطرح هذه الموسيقى أمام العالم وفي تيارات التراث الموسيقي الإنساني كفن موسيقي قومي متطور فكريا وحضاريا ووجدانيا في نفس الوقت.. ولذلك، فهو الموسيقي المجري الأول الذي أخرج موسيقى المجر إلى مجال الاهتمام العالمي..

لعل الميراث الحضاري للمجر بالإضافة إلى النشأة الأولى لبارتوك قد عملا على غرس العقيدة القومية الراسخة في قلبه.. فهو ابن لمزارع يرتبط بالأرض والريف والفلاحين.. وأمه كانت موسيقية تعمل مدرسة، وقد لقنته دروسه الأولى في الموسيقى.. وأتيحت له الفرصة في وقت مبكر من عمره للتفريق بين الموسيقى الريفية المجرية والموسيقى الشعبية المجرية التي تمتزج كثيرا بموسيقى الغجر المستوطنين بكثرة في بقاع المجر، والذين تختلف موسيقاهم جوهريا عن الموسيقى المجرية بالرغم من أن الكثيرين-

حتى من الموسيقيين المجريين-قد وقعوا في التباس كبير بين موسيقى الغجر وموسيقى المجر. وعلى رأس هؤلاء كان الموسيقي العظيم «فرانزليست» الذي وجد معارضة شديدة من مواطنيه عندما كتب عن موسيقى بلاده أنها مرتبطة بموسيقى الغجر.. ولكن بارتوك، كان من القلائل الذين تعمقوا في جذور موسيقاهم الشعبية وفصلوها وحققوها ونقحوها.. لتحديد الملامح القومية الصحيحة لموسيقى المجر المتطورة.

3 قوالب موسيقية

الافتتاحية

تعتبر الافتتاحية إحدى القوالب الموسيقية الهامة والمحببة إلى جماهير المستمعين في نفس الوقت. فهي قصيرة نسبيا يتراوح طول القطعة منها في المتوسط ما بين أربع وعشر دقائق.. وهي تكتب للأوركسترا الكامل بكافة إمكانيات التلوين الاوركسترالي.. كما أنها حركة واحدة سريعة، في غالبها براقة، نشيطة وتمهيدية معبرة.. وقد مرت الافتتاحية بتاريخ طويل من التطور.. وظهرت مرتبطة بالأوبرا وبالمسرح.. كما ظهرت مستقلة ومحايدة.. كعمل موسيقي له كيانه المنفرد في برامج الحفلات الموسيقية.

استعملت كلمة افتتاحية Ouverture بمعنيين الأول منهما يعني مقطوعة من موسيقى الآلات تعزف كمقدمة للأوبرا أو الاوراتوريو أو أي عمل فني غنائي مماثل. والثاني يعني عملا موسيقيا مستقلا رغم أنه يتبع نماذج افتتاحية الأوبرا أو الاوراتوريو..

الافتتاحية الإيطالية والفرنسية:

في بداية القرن السابع عشر كانت الأعمال الأولى للأوبرا والاوراتوريو لا تتضمن مقدمات

موسيقية بالمرة وأحيانا كانت تتضمن فاصلا موسيقيا قصيرا جدا هدفه جذب الانتباه إلى أن العرض سيبدأ. ومع تطور فنون الأوبرا والاوراتوريو بعد ذلك بوقت قصير دعت الحاجة إلى تطوير مقدمة الأوبرا حتى تكفي للتمهيد موسيقيا ونفسيا للأوبرا التي يرفع عنها الستار بعد ذلك، وتمخض هذا التطور عن ما سمي بالافتتاحية الإيطالية والفرنسية..

ارتبطت الافتتاحية الإيطالية باسم المؤلف الإيطالي سكارلاتي (1659-1725). أما الافتتاحية الفرنسية فقد ارتبطت باسم المؤلف الفرنسي لولي (1632-1687)، فقد كان لكل منهما فضل على بلورة مفهوم الافتتاحية في بلاده وعلى استمرار هذا القالب الهام وتطوره. كانت كل من الافتتاحية الإيطالية والفرنسية تتكون من ثلاثة أجزاء (حركات) فكانت الافتتاحية الإيطالية تبدأ بحركة سريعة تليها حركة بطيئة أو أقل سرعة من الأولى ثم تنتهي بحركة سريعة. أما الافتتاحية الفرنسية فكانت على عكس ذلك تبدأ بحركة بطيئة تليها حركة سريعة وتنتهي بحركة بطيئة..

وكان الإيطاليون يدعون أن افتتاحيتهم تتفوق على افتتاحية الفرنسيين وأكثر خدمة للأوبرا، باعتبار أن الجمهور الذي يحضر لمشاهدة الأوبرا يكون غفيرا وصاخبا وتلزم لذلك موسيقى سريعة صاخبة نابضة بالحيوية والحركة حتى يركن الجمهور إلى الهدوء ويتهيأ للعرض الاوبرالي، و يضيفون، ساخرين، أن الموسيقى البطيئة الحزينة والعريضة التي تبدأ بها الافتتاحية الفرنسية تدعو الجمهور إلى الاعتقاد بأن الموسيقيين لا يزالون يضبطون آلاتهم استعدادا للعزف. وبالطبع فإن هذه المنافسة (والمبالغة) كانت تخدم التطور الموسيقي العام، كما كانت ذا مضمون كاريكاتيري أكثر منه واقعي.. فالافتتاحية الفرنسية ببدايتها البطيئة كانت كثيرا ما تتضمن القوة في الأداء، كما كانت تتضمن التمهيد بالعظمة والرزانة.

والأسباب الجوهرية للخلاف والاختلاف بين الافتتاحية الإيطالية وزميلتها الفرنسية يرجع إلى طبيعة الإيطاليين العصبية والتي تبحث عن أحداث التأثير السريع.. وجذب الاهتمام والانتباه بالضجيج والصوت العالي. أما الفرنسيون فكانت تدعوهم إلى تكوين افتتاحيتهم ضرورات ماثلة في تكوين العمل الاوبرالي نفسه فكانت الأوبرا الفرنسية تتضمن رقصات كثيرة، كما أنها طورت فن «باليه الأوبرا» وجعلته جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامي

الاوبرالي.. ولذلك فإن الافتتاحية الفرنسية تضمنت رقصة بطيئة في حركتها الأخيرة، وقد كان طابع الرقص الفرنسي في ذلك الوقت وقورا وهادئا ورزينا..

ورغم أن نموذج الافتتاحية الإيطالية لم يكتب له الدوام طويلا فإنه كان يشبه كثيرا قالب السوناتة الكلاسيكي.. وقالب الحركة الأولى من السيمفونية والرباعي الوتري.. ومن الجدير بالذكر أن كلمة «سيمفونيا Sinfonia» كانت تطلق على الافتتاحية الإيطالية.. واستمر هذا التقليد طويلا ولا يزال يستعمل بين بعض فئات جمهور الموسيقى في العالم كتسمية للافتتاحية بوجه عام..

افتتاحيات جلوك وموتسارت:

لم تكن الافتتاحية الإيطالية ولا الفرنسية تتضمنان ارتباطا عضويا بالأوبرا التي تقدمان لها.. وقد فكر جلوك طويلا في ربط الافتتاحية بالأوبرا وجعلهما وحدة موسيقية عضوية مترابطة. ووفق في المرحلة الأخيرة من إنتاجه في جعل الافتتاحية عملا موسيقيا يمهد للأوبرا، ويعد المستمعين لتقبلها. فقد بحث في الرسائل التي تربط بين العمل الدرامي وبين افتتاحيته الموسيقية.. وحتى يحقق ذلك، فقد ربط نهاية الافتتاحية ببداية الأوبرا. أي أنه لم يجعل من الافتتاحية عملا له نهاية مستقلة يصفق بعدها الجمهور، بل جعل لختام الافتتاحية ارتباطا عضويا بالأوبرا.. فلا تنتهي الافتتاحية، بل تصبح مرتبطة بالفصل الأول.. وبذلك حقق إحدى الوسائل التي مكنته من الارتقاء بفن الأوبرا.. حتى أنه لقب بأبي الأوبرا الألمانية ومؤسسها وجاء من بعده موتسارت وفيبر وفاجنر ليكملوا الطريق.. وفي افتتاحيته لأوبرا «افيجينيا في تاوريس» نجد النموذج الواضح الذي حذا فاجنر حذوه في كتابة مقدمة أوبرا «الفالكيري».. فقد صور جلوك فيها «العاصفة القادمة من بعيد» «والعاصفة وهي تقترب» ثم «عنف العاصفة» وأخيرا «الإعصار».. كل هذا مرتبط بالفصل الأول الذي يبدأ من حيث تنتهي الافتتاحية..

وجاء موتسارت العظيم.. وأضاف جديدا هاما في صرح البناء التاريخي المجيد.. كان تأثير جلوك على موتسارت واضحا.. ففي افتتاحية أوبرا «ايدومينيو» عام 1781 نجد الخيال والقوة والرشاقة أكثر مما نجدها في الأعمال المماثلة السابقة.. ونستمع إلى الأرستقراطية والنبل في التعبير

الكلاسيكي الرصين، ونجد أيضا الارتباط العضوي بينها وبين المنظر الأول من الأوبرا .. ولكن الارتباط الدرامي بالأوبرا لم يكن قد قوي بالدرجة الكافية وهو ما نلمسه في افتتاحيات أوبرات «دون جوان» و«الناي السحري» اللتين كتبهما موتسارت بعد ذلك.

كان موتسارت كلاسيكيا ملتزما .. وكان الالتزام الكلاسيكي بالبناء يظهر في اتباعه لقالب السوناته عند كتابته لافتتاحياته مع إدخال تغييرات طفيفة لا تغير من جوهر القالب نفسه، وكان من الصعب عليه أن يجعل من افتتاحياته روايات تحكيها الموسيقى الاوركسترالية ويخضع فيها القالب لمضمون الرواية.. ففكر طويلا حتى تمكن من ربط الافتتاحية بالمضمون الدرامي للأوبرا دون المساس بقالب السوناته الكلاسيكي البحت، فقد استعار في افتتاحية «دون جوان» لحنا رئيسيا يرمز إلى التمثال الذي تدور حوله موسيقى وأحداث المنظر الأخير من الأوبرا .. وفي أوبرا «الناي السحري» استعار الطرقات الثلاث على باب معبد الحكمة وهي الضربات الإيقاعية الثلاث للماسونية العالمية.. وجعلها لحنا مميزا في كل من الافتتاحية والأوبرا. فالمشاهد الذي يستمع إلى هذه الطرقات في الأوبرا يتذكر على الفور انه استمع إليها في الافتتاحية ويشعر أن كلا من الافتتاحية والأوبرا مرتبط بالآخر دراميا وموسيقيا.

وبعد موتسارت نجد أن «فيبر» في افتتاحياته قد تأثر بطابع موسيقى أوبراته أي أن افتتاحية الأوبرا عنده تردد ألحانا من الأوبرا التي تفتح عنها الستار بعد ذلك وتنقل نفس طابع الأوبرا وأحاسيسها.

... وجاء بتهوفن وكتب ثلاث افتتاحيات لأوبرا «فيديليو» وهي الأوبرا الوحيدة التي كتبها، ونستمع في هذه الافتتاحيات إلى نفس ألحان الأوبرا مستعارة بطرق مباشرة وغير مباشرة.. كوسيلة للربط بين موضوع الأوبرا وبين الافتتاحية التي تضمنت قصة الأوبرا وموضوعها.

وقد حاول «روسيني» جعل الافتتاحية ملائمة ومرتبطة بالأوبرا ومتكاملة معها .. واعتبرت افتتاحية أوبرا «وليم تل» هي الأولى التي تلائم بين الموسيقى الافتتاحية وبين الأوبرا ففيها وصف و(تعبير) يرتبط تماما بالأوبرا ويماثلها من الناحية الدرامية والموسيقية بتركيز واختصار.. هذا بالإضافة إلى الجمال والرشاقة والمرح والخفة التي تميزت بها موسيقاه.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الافتتاحية قد تأثرت في القرن التاسع عشر بالمدرسة الرومنتيكية.. حيث الانطلاق والتحرر من القوالب أو على الأقل عدم الالتزام بحرفية قالب السوناتة.. والانسياق وراء التعبير عن الموضوع الدرامي ووصفه، ونقل الصورة الدرامية وتقليد المناظر والأحداث الرئيسية.. وهذا ما فعله الرومنتيكيون ابتداء من بتهوفن بشكل مباشر مقصود بينما كان الكلاسيكيون يأتون في بعض الأحيان تقليدا وتصويرا للأحداث إلا أن ذلك كان مقيدا وغير مباشر نتيجة للالتزام بالشكل وعدم التفريط في مقدساته.

وعندما برزت المدرسة القومية.. وانتشرت مبادئها.. دخلت إلى الافتتاحية الحان الشعوب كوسيلة لنقل الملامح القومية وفقا لهذا التيار الذي تدفق بخصوبة في منتصف القرن التاسع عشر ببلاد وسط أوروبا وشرقها وخاصة روسيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر، حيث عالجت الأوبرا مشاكل الشعوب والطبقات الكادحة، وهو أيضا التيار الذي استمر في العالم الاشتراكي حتى العصر الحديث.. ومن النماذج العظيمة لذلك افتتاحية أوبرا «الخطيبة المباعة» للمؤلف التشيكي «سميتانا».

وفي ألمانيا سار «فاجنر» في خطى «جلوك» و«موتسارت» و«فيبر» إلا أنه عاد إلى قالب السوناتة الكلاسيكي في افتتاحية أوبرا «أساطين الشعراء المغنين»-التي سماها مقدمة «بريلود» Prelude-وجعل منها مقطوعة موسيقية مستقلة تصلح للأداء السيمفوني في برامج الكونسير وضمنها الألحان الدالة الرئيسية للأوبرا-التي سماها دراما موسيقية-ولم يربط الافتتاحية بالأوبرا بل جعل لا نهاية تامة يصفق بعدها الجمهور.. ويمكن نقلها إلى برامج الحفلات السيمفونية.. هذا فيما عدا افتتاحية أوبرا «تانهويزر» التي اضطر إلى إعادة كتابتها لتتناسب مع متطلبات العرض بأوبرا باريس ولترتبط نهاية الافتتاحية بالفصل الأول من الأوبرا في موجة موسيقية واحدة متدفقة.

وكما كان بتهوفن يروي قصة أوبرا «فيديليو» في افتتاحياتها الثلاث بطريقة أو بأخرى نجد فاجنر يفعل نفس الشيء في كل افتتاحياته وخاصة افتتاحية أوبرا «أساطين الشعراء المغنين».. وهذه الافتتاحيات رغم انتمائها وارتباطها بالأوبرا وخدمتها للعمل الدرامي.. فإنها أعمال موسيقية سيمفونية

رومنتيكية ترتفع فيها القيمة الموسيقية نظرا لعظمة مؤلفيها وثراء مواهبهم وإمكانياتهم..

هناك نوع قليل الأهمية من الافتتاحيات يسمى «افتتاحية البوبوري» Potpouri أي التي تتضمن حشدا لألحان خفيفة براقة تجذب اهتمام الجماهير وترفه عنهم. وهي ترتبط أساسا بأعمال الأوبريت والمسرحيات الغنائية البسيطة واشتهر بتأليفها «أوفنباخ» و«سوبيه» و«يوهان شتراوس» وعادة تنتقى هذه الألحان البراقة الراقصة من داخل الأوبريت لتكون دعاية له.. ونكتة مرحة تمهد لفتح الستار.

وهناك افتتاحيات العروض المسرحية.. ومنها افتتاحيات «اجمونت» و«كوريولان» التي كتبها بتهوفن كمقدمات لمسرحيات مرموقة حتى تمهد للمشاهدين وتروي لهم بالأنغام المضمون الدرامي للمسرحية.. ومن النماذج البارزة أيضا في هذا المجال افتتاحية «مندلسون» لرواية شكسبير «حلم ليلة صيف»..

أما الافتتاحية المستقلة أو افتتاحية الكونسير.. فهي ليست أبدا ما يقال.. من أنها أي افتتاحية لا ترتبط بالأوبرا.. إلى.. ولكنها تكون أية افتتاحية جيدة.. لها قيمة موسيقية عالية تسمح لها بالعرض الموسيقي المستقل.. سواء كانت في نفس الوقت مقدمة لأوبرا أو لمسرحية، أو كانت عملا موسيقيا بحتا يحمل اسم افتتاحية، ويكتب خصيصا للأداء السيمفوني في برامج الكونسير كما هو الحال في افتتاحيات برامز العظيمة «الافتتاحية التراجيدية» وافتتاحية «المهرجان الأكاديمي».. .

السوناتة

ترتبط السوناته في أذهان جماهير الموسيقى بالشكل الذي وصلت إليه في مؤلفات عظماء الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وعلى رأسهم هايدن وموتسارت وبتهوفن.. فقد كتب كل من هؤلاء العباقرة عددا كبيرا من روائع التراث الموسيقي في قالب السوناته وأيضا تحت اسم «سوناته» إلا أن هذا القالب العظيم قد مر بتاريخ طويل من التطور حتى وصل إلى الشكل الذي يرتبط في أذهاننا.

كلمة سوناته Sonata مشتقة من اللاتينية وأصلها «Sonare» أي «يسمع»

أو «ما يعزف ويتغنى»، وقد التصقت التسمية بالمقطوعات التي تعزف بالآلات الموسيقية في مقابل النوعية الثانية من الموسيقى وهي التي كانت تغنى بالصوت البشري وتسمى «كانتاتا» وهي مشتقة أيضا من اللاتينية وأصلها Contare بمعنى «ما يغنى» بالصوت البشري وتطورت السوناته لتصبح أهم القوالب الموسيقية على الإطلاق، فهي ذات قالب يشتمل على العرض والتفاعل وإعادة العرض والختام، و يشتمل على الحوار والدراما بين المقامات وجزئيات الألحان وتفاعلها ودراستها، ولذلك فقد أصبحت الحركة الأولى في كل من السيمفونية والكونشرتو والرباعي الوتري، بل وسائر الأعمال الموسيقية الكبرى الأخرى مثل الافتتاحية وسائر أشكال موسيقى الحجرة (الثلاثي-الرباعي-الخماسي-السداسي.. الخ) أصبحت تكتب من قالب السوناته. وهنا يجب علينا أن نفرق بين «قالب السوناته» وبين السوناته كمقطوعة موسيقية مستقلة تستخدم «قالب السوناته» أيضا في حركتها الأولى. فالسيمفونية مثلا وعلى وجه الخصوص «السيمفونية الكلاسيكية» هي عبارة عن سوناته مكتوبة للأوركسترا الكامل، بينما السوناته تكتب بوجه عام لآلة البيانو، وكانت قبل وجود البيانو تكتب للآلات ذات لوحات المفاتيح مثل الكلافيكورد-الهاربسيكورد وهي التي تطور عنها البيانو قبل منتصف القرن الثامن عشر.

كتب بتهوفن 32 سوناته شهيرة قال عنها النقاد أنها كانت كافية لتخليد بتهوفن وتمجيده حتى لو لم يكتب في حياته غيرها. والسوناته تتكون من ثلاثة حركات في أغلب الأحيان، وتوجد بعض الأعمال الشهيرة من أربعة حركات، وعدد أقل من حركتين. وهي تكتب أساسا لآلة البيانو ومنها ما يكتب لآلتين يكون البيانو أحدهما. فمثلا توجد سوناتات للبيانو والفيولينة، وأخرى للتشيلو والبيانو وأخرى للكلارينيت والبيانو. و يكون البيانو رئيسيا في السوناته دائما لأنه الآلة الوحيدة التي تتمكن من عزف الموسيقى كاملة بألحانها وهارمونياتها، أو القادرة على عزف ثلاثة خطوط لحنية (بوليفونية) أو أربعة أو أكثر في نفس الوقت بينما تعجز آلات الأوركسترا جميعا عن عزف أكثر من صوت واحد في نفس الوقت باستثناء الآلات الوترية وبتحفظات كبيرة.

يتمكن البيانو أيضا وحده من عزف نغمات متعددة في مساحة صوتية

كبيرة جدا تشتمل على مساحة جميع الآلات الموسيقية الحادة الطبقة والغليظة الطبقة على السواء. ولقد حافظت السوناته حتى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر على القيم العلمية للتأليف الموسيقي في هذا القالب الرصين ولم يتطرف مؤلفوها في التحرر من قيودها العلمية إلا قليلا، وهي لذلك لم تستعرض في نماذج كثيرة الإمكانيات الرومنتيكية التي تقدم براعة العزف المهولة «فيريتوز و Virtuosity» على البناء الموسيقي الرصين. واستعراض الأداء هو البراعة التي كانت تخرج بالصنعة الموسيقية من قيود القوالب إلى مظاهر الاستعراض الفردي في الأداء. لذلك ظل هذا النوع من المؤلفات أكثر من غيره محتفظا بقيم الكلاسيكية في صنعة التأليف دون صنعة الأداء وبوضوح أكثر، لم تضح السوناته بالمؤلف من أجل العازف، بل أصبح العازف دائما في خدمة الكتابة الموسيقية التي تسجل تاريخ الفكر والخيال والإلهام الموسيقي.

سمي قالب السوناته باسم «قالب الحركة الأولى» خاصة عند استعماله في الحركة الأولى للمؤلفات الاوركسترالية، وسمي أيضا «قالب السوناته السريع» نظرا لأن الحركة الأولى تكون سريعة Allegro في حركتها (في الزمن)، أما الحركة الثانية في السوناته فهي (كما هو الحال في السيمفونية والكونشرتو وأغلب المؤلفات الكبرى التي تشتمل على حركتين أو أكثر) بطيئة وغنائية الطابع وكثيرا ما تكون في قالب الأغنية الرفيعة Lied (الليد)، أما الحركة الثالثة والأخيرة فتكون عادة سريعة وبراقة وذات صيغة تعرف بالروندو Rondo وبالتحديد «الروندو سوناته»، نسبة إلى استخدام صيغة الروندو في أعمال السوناتة.

لا تخلو مناهج لآلة موسيقية على الإطلاق من أعمال السوناته، أما البيانو فإنه الآلة التي لا يستمتع بها أحد دون أن يعزف أو يستمع إلى مؤلفات السوناته، تلك المؤلفات التي احتفظت بقيمها اكثر من أي قالب موسيقي آخر، ففي الموسيقى المعاصرة نجد أيضا السوناتات في صور جديدة تختلف كثيرا عن السوناته الكلاسيكية المجيدة، ولكنها تحتفظ مع ذلك ببصمات التراث العظيم في الوقت الذي نجد فيه القوالب الأخرى مثل الافتتاحية والسيمفونية والكونشرتو قد اتخذت مسارات تجريبية شديدة البعد عن جذورها العريقة.

الكونشرتو

ربما كان الكونشرتو أشهر القوالب الموسيقية الكبيرة وأقربها إلى قلوب المستمعين.. لأنه القالب الموسيقي الذي يتضمن أكثر من غيره تجسيدا للحوار والدراما والبحث عن الحقيقة بافتراض الشيء ونقيضه.. ولأنه رمز لصراع الفرد مع الجماعة وارتباطه بها وانتمائه إليها في معارضة والتحام وتقارب وتباعد. والفرد هنا هو الفنان العازف المنفرد.. الذي يعيد الخلق الفني.. فهو الذي يمنح الحياة للعمل الموسيقي من خلال نفسه وإحساسه وثقافته وخبرته وإمكانياته.. وهو الوسيط بين المؤلف والمستمع وبدونه لا يوجد مؤلف ولا مستمع.. ولكل عازف آلته الموسيقية التي تمنحه القدرة على الابتكار وعلى الأداء الفني الخالق.. والكونشرتو كما نعرفه من أعمال عباقرة التأليف الموسيقي الكلاسيكيين، عبارة عن عمل كبير لآلة منفردة مع الأوركسترا الكامل، وسواء كانت هذه الآلة المنفردة بيانو أو فيولينة أو أوبوا.. أو غير ذلك.. فإنها تقوم بالدور الرئيسي في حوارها وصراعها مع الأوركسترا الكامل.. أو بمعنى آخر فإن النصر يكون في جانبها رغم موضوعية الحوار.. لأن الكونشرتو يكتب أساسا لإلقاء الضوء على الآلة المنفردة المعنية، فيقال كونشرتو للبيانو.. أو للفيولينة أو غيرها مع الأوركسترا.. ففيه تستعرض الآلة إمكانياتها بأقصى طاقاتها في يد عازف بارع متمكن من أداء كل ما يكتب للآلة المعنية مهما كانت صعوبته.. والكونشرتو هو أيضا تمجيد للعازف المنفرد الذي يفني حياته في التدريب الشاق والدراسة الطويلة الجادة.. و يضحي بالجهد والمال من أجل الوصول إلى مستوى الأداء المطلوب توفره في العازف المتمكن من أداء الكونشرتو وما يماثله من الأعمال الموسيقية المعقدة، ويسمى مثل هذا العازف «فيرتيوزو» Virtuoso أي العازف الذي يتمكن من العزف ببراعة خارقة.. ويسمى أحيانا (سوليست) أي عازف منفرد، وأحيانا أخرى يسمى (كونسرتست).

وحتى يستعرض المؤلف إمكانياته في الكتابة لآلة معينة مع الأوركسترا، فقد تضمن الكونشرتو ثلاثة أجزاء أو حركات تختلف في سرعتها وصيغتها وطابعها ونسيجها الموسيقي العام، فما يتمكن المؤلف من التعبير عنه في موسيقى سريعة جادة يختلف عما يعبر عنه في موسيقى بطيئة غنائية

حالمة كما هو الحال في الحركة الثانية البطيئة، وفي الحركة الثالثة يلتقي المؤلف بإمكانيات السرعة البراقة النشطة في صيغة دائرية استعراضية تسمى صيغة (الروندو) Rondo.. وكل ذلك لاستعراض إمكانيات الآلة المنفردة وفي نفس الوقت، لعرض إمكانيات العازف البارع المبتكر الذي تجلس الأوركسترا من خلفه مصاحبة ومطيعة تابعة، وأحيانا مزمجرة ومتمردة. فالكونشرتو بمفهومه العام، تمجيد للعازف المنفرد، وللآلة المنفردة بإمكانياتهما الهائلة المتميزة.. مع الأوركسترا الكامل بألوانه المتكاملة وأدائه الجماعي المهيب.. وأحيانا يكون الكونشرتو لآلتين أو لثلاثة آلات منفردة بمصاحبة الأوركسترا، وفي هذه الحالة يكون التركيز على الآلتين المنفردتين اللتين تستعرضان إمكانياتهما.

وحتى تكتمل لآلة المنفردة فرص استعراض إمكانياتها الكبيرة في يد عازفها المتمكن فإن جزءا كان يترك له دون تأليف حتى يرتجل فيه و يستعرض براعته وإعجازه وأسرار آلته الحبيبة.. كان ذلك في القرن الثامن عشر عندما كان المؤلفون أمثال هايدن وموتسارت لا يكتبون هذا الجزء ذا الطابع الارتجالي الحر الذي تتوقف فيه الأوركسترا وتتركز الآذان والعيون على العازف الفنان المعجز وآلته العجيبة.. وهو يؤدي «الكادنزا» Cadenza التي كان يكتبها هو أو يرتجلها.. وابتداء من القرن التاسع عشر بدأ المؤلفون يكتبون «الكادنزا»بأنفسهم قبل ختام الحركة الأولى حتى لا تترك لتصرف العازف الذي قد يفكر في استعراض إمكانياته وإمكانيات آلته اكثر مما يفكر في وحدة العمل الموسيقى وترابطه.. والآن.. بعد أن تعرفنا على الصورة العامة للكونشرتو تعال معي نتعمق قليلا في تاريخه وتطويره ومميزاته..

إن كلمة كونشرتو في الأصل تعني «يعزفون معا» أو «عمل موسيقي يشترك في أدائه عدد من الموسيقيين» ولقد استعملت الكلمة بهذا المعنى في أواخر القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر عندما كانت مقطوعات «الموتيت» للكورال والأورغن تسمى «بالكونشرتو الديني» كما هو الحال في مؤلفات «جابريللي» 1587 و«بانكيري» 1595 و «شوتس» 1636 الذي كتب أعمالا صغيرة في قوالب الـ «كونشرتو الديني» لا تزيد عن كونها أعمالا من «الموتيت» للكورال بمصاحبة الأورغن.

والاستعمال الأول لكلمة «كونشرتو» كقالب تعزف فيه الآلات الموسيقية كان في عام 1686 عندما نشر «توريلي» ما سماه «كونشرتو الحجرة» لآلتين من الفيولينة وآلة باص، وسار على نهجه أساتذة الفيولينة الإيطاليون «كوريلي» و«جيميناني» و«فيفالدي» فكتبوا من أعمال الكونشرتو عددا وفيرا يشبه «السوناته» كان يتميز بمجموعة صغيرة من الآلات الوترية تعزف معا وتسمى «منفردة» Soli تتحاور مع المجموعة الكاملة للأوركسترا الوتري وتسمى «ريبينو» Ripieno أي الكامل. فكانت عناصر الدراما الموسيقية تتواجد بين المنفرد والجماعي. و«المنفرد» كان يعني عازفين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة و«الكامل» يعني كل الأوركسترا. ولقد سمي هذا النوع بالكونشرتو (الكبير) أو (جروسو) نظرا لأن الدور الانفرادي كانت تقوم به مجموعة من الآلات.. وكان من أجمل ما كتب بهذا العنوان ست أعمال «ليوهان سباستيان باخ» هي كونشرتات براند نبورج، وكانت هذه الأعمال تتضمن ثلاث حركات أو أكثر.. كان أغلبها عبارة عن رقصات قديمة، كما هو الحال في حركات المتتاليات Suite ومن ذلك نرى أن قالب الكونشرتو لم يكن قد تحدد بعد إلا من ناحية الشكل. وكان «هيندل» Handel هو أول من أفرد فقرات للآلة المنفردة تستعرض فيها نفسها بطريقة الارتجال كما هو الحال في «الكادنزا» التي ظهرت فيما بعد.. وكان قد كتب ذلك لنفسه كعازف للاورغن. كما يتضح ذلك من كونشرتو الاورغن الرابع الذي ترك فيه جزءا للعزف المرتجل.

ظهر الكونشرتو الحديث الذي يمثل براعة الأداء المنفرد Solo بعد ميلاد السوناته الحديثة-وبعد ظهور السيمفونية بوقت قصير.. وكان ذلك على يد الكلاسيكيين الأوائل وعلى رأسهم موتسارت الذي كتب ما يقرب من خمسين كونشرتو لمختلف الآلات المنفردة ومنها ما كان لآلتين منفردتين.. وقد تحدد بثلاث حركات فقط بعد أن استبعدت منه رقصة «المنويت» أو «السكرتزو».. كانت الحركة الأولى في «صيغة السوناته» وتبدأ بتمهيد طويل من الأوركسترا هو عبارة عن الألحان الرئيسية «الموضوع الأول» وأحيانا تتضمن «قسم العرض» كاملا ومنتهيا في المقام الأصلي وبعده تبدأ الآلة المنفردة، وحينئذ ينكمش دور الأوركسترا ويقتصر على المصاحبة في أغلب الوقت..

وقبل نهاية الحركة الأولى تتوقف الأوركسترا حيث الكادنزا التي تحدثنا عنها.. أما في الحركتين الثانية والثالثة.. فإن موتسارت أدخل تقليدا اتبع

من بعده بكثرة.. وهو كتابة كادنزات صغيرة.. ليتذكر المستمع إمكانيات العازف والكادنزا الكبيرة الأولى ولفرض أسلوب الأداء البارع على قالب الكونشرتو.. هذا فضلا عما ينتج عن هذه الفقرات التي تسبق عادة تكرار الألحان الرئيسية-من تأكيد لما يأتي بعدها.. ولفت النظر إلى دوره ومضمونه الموسيقي الهام.. ولقد اتبع بتهوفن نفس هذا الأسلوب خاصة في الحركة الثالثة من كونشرتو البيانو الثالث.. حيث يسبق تكرار اللحن الرئيسي في كل مرة كادنزا صغيرة مكتوبة من المؤلف تمهد للحن الرئيسي الذي يتبعها.. وتوضح صيغة الروندو التي تميز هذه الحركة.

ومن تجديدات بتهوفن الهامة في كتابته للكونشرتو الاهتمام بدور الأوركسترا الذي كان يقتصر قبله على التمهيد الطويل للعازف المنفرد- وبعد ذلك كان يتحول إلى المصاحبة في أغلب الوقت، فجعل بتهوفن من الأوركسترا دورا رئيسيا يتحاور مع الآلة المنفردة و يعمق دورها ومضمونها.. حتى أن كتاباته للأوركسترا في الكونشرتات الأخيرة، تعتبر ذات شخصية سيمفونية متميزة.. وكذلك فإن بتهوفن هو أول من ربط الحركتين الثالثة بالثانية عن طريق وصلات قوية تربط بين طابع وسرعة ومضمون ومقامية كل من الحركتين.. وتجعل منهما وحدة سيمفونية تتدرج في بناء قمة الانفعال الكبرى قبل نهاية العمل.. ولقد تمرد بتهوفن على مبدأ التمهيد بالأوركسترا للعازف المنفرد قبل أن يبدأ دوره فجعله يبدأ بعد لحظات قصيرة من عزف الأوركسترا ليشترك معها في الاستهلال للعمل الكبير. وإحقاقا للحق فإن موتسارت كان قد بدأ هذا التقليد في عملين سابقين له. وتقليد هام آخر بدأه بتهوفن في الكونشرتو هو كتابة الكادنزا المصاحبة من الأوركسترا التي يؤديها العازف بحرية محدودة مقيدة بعض الشيء.. لأن الأوركسترا تصاحبها.. ومثال ذلك كونشرتو البيانو الذي صاغه وأعده من كونشرتو الفيولينة الشهير..

وعندما كان يكتب الكونشرتو لآلتين منفردتين أو أكثر فإن القالب لا يحدث له أي تغيير ولكن ما يحدث هو أن تلقى الأضواء لتبرز آلتين من نوع واحد-مثل كونشرتو (موتسارت) لآلتين من البيانو-أو لتبرز مزيجا بين آلتين أو أكثر في اندماج ووحدة وتكامل في الطابع وفي المساحات الصوتية كما هو الحال في الكونشرتو الثلاثي «لبتهوفن» الذي كتبه للفيولينة والتشيلو

والبيانو مع الأوركسترا.. والكونشرتو المزدوج للفيولينة والتشيلو مع الأوركسترا «لبرامز». وكان باخ قد كتب قبل ذلك عددا من الكونشرتات لآتين من الفيولينة وكونشرتات أخرى لآلتين ولثلاث آلات وحتى لأربع آلات من الهاربسيكورد.

الكونشرتو الحديث:

عدل المؤلفون الرومنتيكيون الكونشرتو الكلاسيكي ليتلاءم مع شخصية إنسان القرن التاسع عشر المتحرر وليرضي غرور العازف المنفرد ويفسح له المجال لعرض إمكانياته بكافة الوسائل، ويساعد المؤلف على التعبير عن أحاسيسه بشكل مباشر وعن بيئته بأسلوب قومي.. كتب «فرانزليست» اثنين من كونشرتو البيانو والأوركسترا ولم يكتف بربط الحركات المختلفة.. بل استعمل جملا موسيقية واحدة تجري في عروق العمل الكامل وتوحد بين نبضه ودمائه.. وأخضع السرعات والإيقاعات المختلفة لتساعد على تعميق المضمون الموسيقي العاطفي لكل جزء في العمل الموحد.. وبذلك أصبح الكونشرتو حركة واحدة كبيرة تتسع للأحاسيس والعواطف والانفعالات المتباينة المختلفة.. ويكون كل جزء فيها متميزا بإيقاعات وسرعات وبيئة عاطفية تختلف وترتبط في نفس الوقت بباقي أجزاء «الكونشرتو الموحد».. ولقد أثر ذلك على كل المؤلفين الذين أتوا من بعده أمثال «سان صانس» و«ديليب»، أما تشايكوفسكي و«دفورجاك» و«جريج» و«ماكس بروخ» فقد فضلوا اتباع أسلوب الكونشرتو الكلاسيكي الذي تتباين فيه الحركات الثلاثة والذي يبنى أساسا في حركته الأولى على صيغة السوناته.

ورغم أن الكونشرتو الحديث قد طبق قواعد التأليف التي سادت في القرن العشرين بما في ذلك من «تعدد مقامي» و«لا مقامية» و«سيريالية» أو «اثنا عشرية» فإن القالب العام قد عاد في كثير من الأحيان إلى ما قبل الكلاسيكية ليستعيد ملامح «الكونشرتو الكبير» Concerto Grosso الذي يعرض مجموعة منفردة من الآلات تعزف معا أو بالتبادل وتتحاور مع الأوركسترا الكامل.. ولا يفوتني الإشارة إلى العمل العظيم «كونشرتو للأوركسترا» الذي كتبه المؤلف المجري «بيلا بارتوك» والذي جعل فيه من كل آلة في الأوركسترا شخصية قائمة بذاتها تعزف منفردة بمصاحبة بقية آلات الأوركسترا..



دافيد أويستراخ-فيولينة

و«الكونشرتو الأكاديمي» لـ «بول هاندميت».. الذي يهدف إلى إبراز آلات الأوركسترا وإحيائها أو بمعنى آخر-كونشرتو الأوركسترا-وعند «سترافنسكي» نلتقي بالإيقاعات المتعددة وبالإنسانية في صورتها الطبيعية الأولى.. مع عودة إلى القديم.. إلى أسلوب «باخ» في صيغة عصرية حديثة.. تماما كتفسير إنسان القرن العشرين للقيم الخلقية والإنسانية والدينية،

وارتباط الحديث بالقديم. هذا عن الكونشرتو، وهو ليس سوى موسيقى من لون خاص ترتبط بالإنسان وصراعه من أجل البقاء ومن أجل الحياة..

السيمفونية

يتساءل الكثيرون عن ماهية السيمفونية.. ماذا تعني وكيف نشأت وتطورت.. وما الذي وصلت اليه في تطورها؟.. وأخيرا كيف نتذوقها ونستمتع بها.. وكيف نتمكن من استشفاف معانيها والتعرف على أسرارها؟.. والسؤال عن السيمفونية يتزايد.. فهي القالب الأكثر شيوعا وهي الأقيم.. كما أنها هي التي تنسب إليها الموسيقى الجادة والجيدة.. فيقال «الموسيقى السيمفونية» و ينسب إليها الاوركسترا المتكامل في مجاميعه وفي مستوى أدائه فيقال «الاوركسترا السيمفوني» ولنبدأ من الصعب لأنه لا يوجد صعب طالما توجد بداية.

السيمفونية هي عمل موسيقي كبير للاوركسترا الكامل وينقسم عادة إلى أربعة أجزاء (حركات) ويمتد طولها الزمني ما بين نصف الساعة وثلاث أرباع الساعة.. وهي تدور حول طبيعة مقامية واحدة تميز السيمفونية (كل عمل على حدة).. فيقال مثلا السيمفونية من مقام ري صغير لشومان.. نظرا لأن السلم أو المقامية الموسيقية تحدد جزءا من الطبيعة النفسية للعمل.. ولأن أنغامه تدور في هذا الفلك المعين.. ويختلف كل جزء من أجزاء السيمفونية عن الآخر في سرعته وقالبه وطابعه العام حتى يكون هذا التنويع إثراء للتعبير الموسيقي وجذبا للمستمع واستعراضا لإمكانيات المؤلف.. وحيوية وتجديدا وتكاملا موسيقيا.. فيكون الجزء الأول من السيمفونية في صيغة السوناته وهي الصيغة الدرامية الكبرى في مجالات الكتابة الموسيقية لما تتضمنه من عناصر متقابلة ومقامات متنوعة وتفاعل ودراسة للألحان وإمكانيات علمية جمالية رائعة.. و يكون هذا القسم الأول سريعا جادا في طابعه «الليجرو».. أما الجزء الثاني أو الحركة الثانية فتكون بطيئة غنائية في طابعها وفي قالب حر غالبا ما يكون قالب الصيغة الغنائية. والجزء الثالث يكون في صيغة «المينويتو والتريو» minuetto & trio والختام يكون سريعا براقا ذا طابع خفيف ونشيط.. غالبا ما يكون في صيغة الروندو الذي يتكرر فيه لحن رئيسي عدة مرات و يفصل بينه و بين

إعادته في كل مرة لحن اعتراضي جديد في مقامية مختلفة.

ولقد بدأت السيمفونية تطورها في العقد الأول من القرن الثامن عشر على يد أبناء المؤلف الألماني العظيم باخ ومعاصريهم في دول أوروبا المختلفة.. و يرجع الفضل الأكبر في ابداعها لكارل فيليب ايمانويل باخ. وفي إيطاليا لعبت مؤلفات سمرتيني Smartini دورا كبيرا في تثبيت هذا القالب الجديد ولفت الانظار اليه.. كما أن فضلا كبيرا يرد إلى مدرسة مانهايم للموسيقى السيمفونية وعلى رأسها يوهان شتاميتز Stamiz (171-1757) وابنه كارل (1746-1801) الذي كان يعمل قائدا لأوركسترا مانهايم الشهير.. وهو الاوركسترا الذي كان الأول والأمثل في العالم أجمع من حيث الجودة وإمكانيات الأداء.. فقد ابتدع هذا الاوركسترا وسائل علمية عملية مذهلة في التعبير الموسيقي أوحت إلى المؤلفين المعاصرين له بإمكانيات هائلة في مجالات الكتابة الموسيقية وكان متعة نادرة لكل من يستمع إليه.. مما جعل لهذا الاوركسترا فضل كبير على تطوير الكتابة الموسيقية وخاصة على القالب الموسيقي الأعظم السيمفونية.. التي كانت لا تزال تحبو في مهدها.. ولقد كان أول من كتب السيمفونية من الفرنسيين فرانسوا جوزيف جوسيك (1734-1829) وكانت ممارسته لهذه الكتابة السيمفونية نتيجة لما استوحاه من شتاميتز، الابن الأكبر لقائد أوركسترا مانهايم العظيم.. وكان في زيارة لباريس عام 1750..

وفي ذلك الحين.. لم يكن هناك تكوين محدد ومتفق عليه للأوركسترا السيمفوني.. فكان يتكون عادة من العائلة الوترية فقط.. وفي بعض الأحيان كانت تضاف آلتان من الفلوت أو الابوا أو الكورنو ونادرا ما كانت تضاف جميعها مشتركة مع العائلة الوترية.. ولقد تم إدخال آلة الكلارنيت إلى الأوركسترا في مرحلة لاحقة.. وكان عنصر التقوية والإثراء الهارموني يتأتى عن طريق آلة الهاربسيكورد التي كان يقوم عازفها بالقيادة الموسيقية في أغلب الأحيان. ومن المقابلات ذات المدلول العظيم أن عازف القانون في التخت الشرقي يقوم بالقيادة أو الرئاسة للفرقة الموسيقية كما أن الطبيعة الصوتية لآلة القانون تشبه كثيرا صوت آلة الهاربسيكورد الأوروبية..

وفي سنة 1777 كان أوركسترا مانهايم قد تكامل وبلغت شهرته كل أنحاء العالم الموسيقي ووصل بعدد عازفيه إلى التكوين الكلاسيكي الأمثل وهو 10

فيولينة أولى-10 فيولينة ثانية-4 فيولا-4 تشيلو-4 كنترباص بالإضافة إلى 2 فلوت-2 أبوا-2 كلارينيت-4 فاجوت-2 كورنو فرنسي 2 ترومبيت إلى جانب الإيقاع.. وكان أداؤه يتميز بالروح المتوهجة وبالامتياز والرحلة في الأداء التعبيري وفي اتجاهات أقواس الآلات الوترية.. ومما قيل عنه.. «بفضل عبقرية شتاميتز أصبحنا نتمكن من الحصول على التأثير المذهل الناتج عن الظلال والأبعاد والألوان الموسيقية البراقة التي تقابل الأحمر والأزرق والأبيض والأسود في الفن التشكيلي».. وهنا تبرز حقيقة تاريخية هامة وهي أنه حتى أواخر القرن الثامن عشر لم يكن مؤلفو السيمفونيات قد كتبوا بعد لآلات النفخ بشكل رئيسي مستقل إلا بقلة وندرة وكانت لمجرد تقوية الأداء الذي كانت تقوم به العائلة الوترية.. وكانت هذه التقوية تتركز في الأجزاء الذي يصل فيها الانفعال إلى ذروته أو لتأكيد الهارموني والانتقالات الهارمونية ولتأكيد النبض الإيقاعي في أجزاء أخرى من السيمفونية.

وكانت سيمفونية بتهوفن الخامسة «القدر» في حركتها الأخيرة حيث المارش العظيم.. هي أول عمل سيمفوني في التاريخ تستعمل فيه آلات الترمبون وبالتالي تزيد فيه بالضرورة آلات الأوركسترا عددا لتتوازن أصواتا مع الآلات النحاسية..

والآن فلنتساءل.. ما معنى كلمة سيمفوني وكيف تطور استعمالها؟ وحتى نجيب على هذا السؤال التقليدي نعود بالضرورة إلى الحضارة اليونانية القديمة.. فنجد أن الكلمة تعني (صوتان أو أكثر يسمعان معا) وقد نادت الحضارة اليونانية القديمة في القرن الرابع قبل الميلاد بضرورة تنمية قدرة الاستماع إلى أكثر من صوت واحد في نفس الوقت.. أي إلى السيمفوني.. كوسيلة لتهذيب الخلق وتنمية المدارك وتطهير النفوس وللارتفاع بمستوى التربية.. وبالتالي فإن كلمة سيمفوني كان لها مدلول ثقافي تربوي هام وخاصة في فلسفة أفلاطون وتعاليمه.. وفي القرون الوسطى (1000-1400) كانت هذه الكلمة «سيمفوني» تطلق على أي صوتين متوافقين يسمعان في نفس الوقت.. ثم أطلقت بعد ذلك على أي عمل موسيقي للأصوات البشرية أو للآلات يستعمل فنون الكونتربوينت (فنون تعدد التصويت الأفقية) وتكون في الأصوات المتقابلة متوافقة بالضرورة..

وكانت نفس كلمة سيمفوني تطلق أحيانا على بعض الآلات الموسيقية التي كانت تتمكن من أداء أكثر من صوت واحد في نفس الوقت مثل آلة موسيقى القرب حيث يتمكن العازف من أداء صوتين (لحنين) مختلفين في نفس الوقت.

وهناك مؤلفات تاريخية هامة لا تزال تعتبر دررا موسيقية تحمل اسم السيمفونية ولا تخرج عن هذا المضمون مثل السيمفونية المقدسة Sinfonia Sacra للمؤلف الألماني شوتس التي هي عبارة عن موسيقى للأصوات والآلات «تسمع سويا» وهي تضم الغناء في أشكاله المنفردة والجماعية مع آلات موسيقية تعزف أيضا منفردة أو بشكل جماعي.. وبعد ذلك بما يقرب من مائة عام كتب باخ العظيم الكثير من الأعمال تحت اسم «سيمفوني» ومنها الابتكارات Inventions وهي عبارة عن مبتكرات دراسية لثلاثة أصوات تعزف معا بالبيانو أو الهاربسيكورد.. أما هايدن الملقب بـ «أبو السيمفونية» والذي كتب 104 سيمفونيات. فقد أطلق اسم السيمفونية على رباعياته الوترية.. وبعد هايدن بما يقرب من قرنين من الزمان نجد المؤلف المعاصر سترافنسكي يستعمل كلمة سيمفوني بمعناها القديم المبهم.. وذلك في عمله الشهير «سيمفونية لآلات النفخ»..

وفي إيطاليا استعملت سيمفوني ابتداء من أواخر القرن السادس عشر.. فكانت تطلق على موسيقى الآلات التي تتخلل المسرحيات أو أعمال الأوبرا أو الاوراتوريو.. وانتقلت التسمية إلى كل العالم الموسيقي الأوروبي.. وكنموذج بارز لذلك.. «السيمفونية الريفية» لهيندل.. وهي عبارة عن حركة لموسيقى الآلات في داخل العمل الغنائي الكبير «اوراتوريو المسيح» Messish أما في الأوبرا فقد استعملت السيمفوني كافتتاحية بموسيقى الآلات وسميت.. السيمفونية السابقة للأوبرا وهو ما سمي فيما بعد بالافتتاحية Ouverture ولا زال الكثيرون من مشاهدي الأوبرا في إنجلترا وأمريكا يطلقون على افتتاحية الأوبرا اسمها القديم «سيمفوني».. ونرى من ذلك أن السيمفونية الكلاسيكية هي عبارة عن تطوير بسيط لافتتاحية الأوبرا الإيطالية وكانت تتضمن ثلاث حركات، الأولى سريعة والثانية بطيئة يتلوها ختام سريع.. وهو ما أخذته السيمفونية وأضافت إليه «المينوتو والتريو» فأصبح كحركة، ثالثة قبل الختام السريع..

وبذلك فإن السيمفونية الكلاسيكية تكونت من أربع حركات: سريع-بطيء-مينوتو وتريو-ختام سريع.. أما في فرنسا فإن الافتتاحية الفرنسية كانت تتكون من ثلاثة حركات أيضا: بطيء-سريع-بطيء.. ولما كانت بعض هذه الافتتاحيات الإيطالية والفرنسية على درجة كبيرة من الجودة فقد عزفت في حفلات موسيقية منعزلة كل الأوبرا ومستقلة عنها ودخلت إلى أدب الموسيقى الاوركسترالية أو موسيقى الآلات فأصبحت هي السيمفونيات الأولى.. هي في ذلك ليست سوى سوناتات، مكتوبة للأوركسترا التي تطورت أيضا عن موسيقى الأصوات و بالتحديد عن الأغنية-الكانزونا والكانتاتا ولكنها كتبت للآلات وأخذت طريقها في التطور.. وتطورت السيمفونية عن الافتتاحية وسارت في طريق مواز للطريق الذي سلكته السوناته وفي تشابه كبير معها، فليست السيمفونية إلا سوناته للأوركسترا الكامل أضيفت إليه حركة رابعة..

وفي أوائل القرن الثامن عشر استعمل باخ السيمفونية-كافتتاحية للمتتالية الاوركسترالية في جزئها الأول.. وأحيانا كان يطلق على كل المتتالية الاوركسترالية اسم سيمفونية على أساس أنها تشبه في تتابع حركاتها الافتتاحية الفرنسية (بطيء-سريع-بطيء).

ورغم أن السيمفونيات الأولى كانت تتضمن ثلاثة حركات فإن المؤلف النمساوي مون (حوالي 1704) استعمل رقصة المنويتو في الحركة الثالثة والأخيرة.. وكان هذا تجديدا في ذلك الوقت.. وقد لاقت هذه الفكرة نجاحا كبيرا.. واستمر المنويتو والتريو كجزء رئيسي من أجزاء السيمفونية مضافا إلى أجزائها الثلاثة الرئيسية القديمة والمأخوذة عن حركات الافتتاحية الإيطالية. كما ذكرنا من قبل المنويتو Minuetto عبارة عن رقصة نشأت أصلا في فرنسا ولكنها عاشت وترعرعت وتطورت في ألمانيا.. حتى أن الكثيرين من علماء الموسيقى الألمان يدعون لها أصلا ألمانيا.. وهي معتدلة السرعة ذات ميزان ثلاثي، جذاب راقص وتتلوها رقصة التريو التي هي عبارة عن منويتو ثان ولكن في غنائية عاطفية. والتريو Trio كان يعزف بعدد أقل من الآلات يعود بعدها المنويتو بالأوركسترا الكامل ليختم الحركة الثالثة..

واستمر المنويتو والتريو مرتبطا بالحركة الثالثة من السيمفونية متطورا

معها .. فزاد هايدن من سرعته في بعض سيمفونياته الأخيرة ثم جاء بتهوفن الثائر فاستبدل به السكرتزو Scherzo الإيطالي الفائق السرعة والذي تبلغ سرعته ما يقرب من ثلاثة أضعاف سرعة المنويتو الأصلي. وأصبح السكرتزو (وهو الحركة الثالثة في سيمفونيات بتهوفن) معبرا عن الثورة على رقص الطبقة الحاكمة وترف الأرستقراطية.. فسرعته لا تسمح لهم بالرقص.. كما أنه ليس سوى منويتر وتريو ولكن في طابع جديد سريع متحرك ومتجدد.. وسمي بتهوفن لذلك أبا السكرتزو.

وقد كان كارل فيليب ايمانويل باخ (1714-1788) الرائد الأول للسيمفونية وللسوناته أيضا. ووصل هايدن إلى قمة الإتقان في كتابة السيمفونية الكلاسيكية بفضل دراسته الوافية لأعمال كارل فيليب ايمانويل باخ.. وتعتبر السيمفونيات الاثنتي عشر الأخيرة التي كتبها هايدن لحفلاته بإنجلترا.. قمة أعماله السيمفونية على الإطلاق.. ومن الممتع حقا أن يلاحظ المستمع بوضوح تأثير عبقرية موتسارت على سيمفونيات هايدن الأخيرة.. فبالرغم من أن هايدن يكبر موتسارت بما يقرب 25 عاما وأن موتسارت كان قد درس سيمفونيات هايدن الأولى كمدرسة أصلية في الكتابة السيمفونية إلا أن هايدن تأثر بالسيمفونيات الثلاثة الأخيرة التي كتبها موتسارت في فترة قصيرة قبل وفاته ووصل فيها إلى قمة عظمته وهي السيمفونيات رقم 39 و 40 و 41..

وجاء بيتهوفن بسيمفونياته التسع واضعا للتاريخ النماذج الثورية المعجزة للكتابة السيمفونية.. عاش بتهوفن الثورة الفرنسية والثورة الفكرية والانقلاب الصناعي وتحرير الطبقة العاملة وكان هو ثورة وانقلابا في حياته وموسيقاه.. ربط الموسيقى بالحياة وبكل العناصر الخارجة عن تكوينها الموسيقي الكلاسيكي فربطاه بالطبيعة في سيمفونيته الريفية السادسة وتغنت حركتها الثانية بأصوات البلبل والعندليب.. كما أن حركتها الثالثة، في نصفها الثاني تضمنت عاصفة عارمة هي صورة للطبيعة الناضبة.. وسيمفونيته الخامسة هي تجسيد لصراع الإنسان مع القدر.. وذلك بعد أن كانت السيمفونية تعبيرا عن الجمال الموسيقي نفسه في بنائه وتناسقه ورشاقته وإتقان الصنعة وذلك للترفيه عن طبقة الأرستقراطيين في مناسباتهم الخاصة المنعزلة عن حياة الكادحين من البشر. كتب بيتهوفن مارشا جنائزيا لرثاء الأبطال الشهداء

وتكريمهم في الحركة الثانية من سيمفونية البطولة (الثالثة) وأدخل آلات الترمبون لأول مرة إلى سيمفونيته الخامسة، وأضاف إليها مجموعة من الآلات الموسيقية الإيقاعية في سيمفونيته التاسعة.. وجعل من السيمفونية وحدة مترابطة بوصل بعض حركاتها مثل الحركة الثالثة والرابعة من سيمفونيته الخامسة (القدر) التي أعاد فيها فقرات من حركتها الثالثة في جزئها الختامي لتقوية عناصر الترابط واستخدم الأصوات البشرية، بشكل جماعي وفردي وثنائي ورباعي مع الأوركسترا الكامل ليختتم سيمفونيته التاسعة «الكورالية» بقمة التعبير الموسيقي الإنساني المتكامل.. وليضع تقاليد جديدة للكتابة السيمفونية سار على نهجها من جاءوا بعده ليكملوا الطريق الطويل..

لا يفوتنا أن نذكر سيمفونيات برامز Brahms الأربع.. وهم درر رومنتيكية كلاسيكية.. حتى أن سيمفونيته الأولى تسمى العاشرة لبتهوفن لعظمتها من ناحية، ولأن رسالة بتهوفن العظيم تتحقق من خلال أنغامها القوية.. وبنائها الرصين..

وعند برليوز الفرنسي نجد تطورا عظيما في الأوركسترا وفنون التوزيع الاوركسترالي مما يثرى السيمفونية بالألوان البراقة للآلات التي تطورت صناعتها والتي أضاف تطورها ضخامة وإمكانيات هائلة للكتابة السيمفونية.. كما أن استعماله لما يسمى «بالفكرة الثابتة» Idee Fixe (وهي نوع من الألحان الدالة القصيرة ذات الشخصية الإيقاعية المميزة والقابلة للتلوين والتطوير الموسيقي) أضاف جديدا هاما إلى السيمفونية ذات البرنامج (التي تروي قصة أو تعبر عن موضوع).. والى جانب ذلك فإن برليوز استعمل الفكرة الثابتة كوسيلة للربط بين أجزاء السيمفونية فاستعمل بعضها بشكل مكرر في كل حركة من سيمفونيته «الخيالية» ذات الخمس حركات والتي تضمنت تجديدا كبيرا في مجال الكتابة السيمفونية.

إن سيمفونية هايدن وموتسارت وبتهوفن هي الأساس والأصل.. وهي التي تحمل بذور كل ما تبعها من تطور وهي التي يعود إلى محاكاتها كل المعاصرين من المؤلفين المحدثين المتطرفين في استعمال الأساليب الحديثة التي تبعد عن الجمال بل وعن الموسيقى في بعض الأحيان وتقترب من الواقع بضجيجه وقلقه وتساير علوم الإلكترونيات والكون والفضاء..



فرانزليت يعزف البيانو في حضرة مشاهير الموسيقيين
في الخلف «برليوز» و«تشرني»

القصيد السيمفوني

«والرومنتيكية الواقعية»

القصيد السيمفوني هو عمل موسيقي أوركسترالي حر في قالبه ولكن هذه الحرية لا تعني أنه بدون قالب.. وقد ابتدعه المجري القومي فرانزليست

كتعبير رومنتيكي واقعي.

فالقصيد السيمفوني يبنى على الموضوع الأدبي الذي يعبر عنه ويتحد مع مضمونه الشعري ويتشكل قالبه وأسلوبه وفقا لمساراته. وقد كتب «ليست» سبعا من قصائده السيمفونية على قصائد فعلية لشعراء مرموقين مثل «الذي اسمع على الجبل»لـ «فيكتورهوجو» و«تاسو» لبايرون وكان هدفه في ذلك أن يكتب تعبيرا موسيقيا عن الفكر والشعور واللون الذي يميز كل قصيدة أي أنه كان يريد أن يقول بلغة الموسيقى ما قاله الشاعر بلغة الكلمات والشعر. فالقصيد السيمفوني بالنسبة له كان عبارة عن عقل الموسيقي الذي يستقبل الفكر والإحساس من القصيدة ويحولها إلى عمل موسيقي مطابق للعمل الشعري.

وكوسيلة موسيقية لتحقيق فكرة بالنسبة للقصيد السيمفوني استعمل أسلوبا مميزا في الكتابة يعتمد على «الحان مميزة» يقوم بإعادتها بطريقة «التحويلات» كتطوير لهذه الألحان إيقاعيا ومقاميا.. وهو في ذلك متأثر بطريقة «برليوز» في استعماله لـ «الفكرة الثابتة» وبفاجنر في «ألحانه الدالة» وهي جميعا ترمز إلى شخصيات أو مواقف وتتفاعل وتحرر وهي تتحول إلى ألوان مختلفة على حسب تطور الموقف الدرامي أو المضمون الشعري الذي تعبر عنه الموسيقى.

والمهم هنا هو معرفة أن «ليست» لم يكن يمقت القوالب الموسيقية المجردة ولكنه بطبيعته الشاعرية ودوافعه الأدبية الدفينة كان يثق في تمكنه من إبداع قوالب موسيقية ينطبق كل منها على قالب العمل الأدبي الذي يعبر عنه.. وبذلك يتمكن من كتابة قصائد سيمفونية يكون لكل منها قالب خاص مميز ومطابق لقالب القصيدة الأصلية وفي نفس الوقت يكون متحدا مع الشعر والحس الأدبي، وهكذا تكون عشر قصائد سيمفونية بمثابة عشرة قوالب موسيقية مختلفة متجددة، ولعل أشهر قصائد «ليست» السيمفونية التي تضمنت تجسيدا لأفكاره كانت «المقدمات» وهي عبارة عن قصيدة لصديقه الشاعر لامارتين ذات أربعة أقسام مرتبطة ومتداخلة وتبنى جميعا بطريقة التحولات اللحنية التي تحدثنا عنها.

تأثر كل معاصري «ليست» بقالب القصيد السيمفوني وحاكاه جميع مؤلفي المدرسة القومية في شتى البلاد الأوروبية.. وبالرغم من أن كل

نموذج كان خروجا عن قدسيات هذا القالب بالنسبة لفكر «ليست» إلا أنه بوجه عام أصبح القالب المرن الذي يسمح باقتناء الألحان الشعبية وتطويرها والتعبير بها عن الأساطير والتاريخ والفلسفة لسائر الشعوب التي ساعدها القصيد السيمفوني على التغني بقوميتها من خلال ألحانها الشعبية.

وعلى رأس مؤلفيه بعد «ليست» نذكر زعيم المدرسة القومية التشيكية «سميتانا» «Smetana» الذي كتب ست قصائد سيمفونية شهيرة باسم «بلادي»، «وبوردين» في روسيا، و «سان سانص» في فرنسا، و «سيبليوس» في فنلندا الذي تغنى ببلاده في قصيده السيمفوني الشهير «فنلنديا».

أما «تشايكوفسكي» في روسيا و«سيزار فرانك» في فرنسا فهما الموسيقيان الوحيدان اللذان كتبا قصائد سيمفونية لا تشتمل على مضمون قومي. وهما-ينتميان إلى الجيل التالي «لفرانزليست» فقد كتب تشايكوفسكي مواضيع أدبية إنسانية عالمية مثل «هاملت»، و«روميو وجولييت».

أما «سيزار فرانك» فقد أدخل تجديدا على القصيد السيمفوني الذي ظل أوركستراليا حتى كتب هو عملين غنائيين للكورال لهما نصوص شعرية.

4 عصور موسيقية

تمهيد(*)

عصور عامة في الموسيقى

- العصر الإغريقي الروماني Greco-Roman

يمتد ما بين 1200 أو 146 ق. م. في مرحلته الإغريقية، وبعد ذلك حتى عام 476 بعد الميلاد في مرحلته الرومانية.

وقد تميز ببداية ظهور النظريات الموسيقية والمقامات ونظم وضبط وتحديد الذبذبات الصوتية الخاصة بكل صوت موسيقي، كذلك فإنه شهد نهضة في فلسفة الموسيقى.. وبرز لدى الرومان استخدام الموسيقى العسكرية وآلات النفخ النحاسية.. ومن النظريين والموسيقيين فيه: فيثاغورس-أفلاطون-بطليموس-ارسطو.

- **العصر الرومانسك**-Romanesque

فيما بين 250 و 1150 م. و يتميز بالطقوس الدينية الكنسية الموسيقية.. وفيه برز التدوين الموسيقي وتحددت قوالب الغناء الديني. ومن مؤلفيه: بوب-جريجوري-بويتيوس-جيدو دارتسو.

- **العصر القوطي**: Gothle

(*) عن: The Heritage of Musical Style (Donald M. Vun Ess).

فيما بين 1150 و 1400م. وشهد تطور البوليفونية وقوالب الموسيقى الدينية. وفي هذا العصر بدأت الموسيقى الدنيوية في الظهور.. كما أن قالب القداس الكنسي تبلور وأضيفت إلى الأصوات البشرية مصاحبة من الآلات الموسيقية. ومن أهم مؤلفيه: «ليونين» و«لانديني».

- **عصر النهضة:** Renaissance

فيما بين 1450 و 1600 م. وقد شهد قمة تطور الغناء الجماعي (الكورال) بالأسلوب البوليفوني وفيه تطور استعمال الآلات الموسيقية، و بدأت موسيقى الحجرة، ومن أشهر مؤلفيه: دي بريه-بالسترينا-جبريللي-دي لاسو، ومورلي.

- **الباروك:** Baroque

من 1600 حتى 1750 م، وقد شهد بداية كل من الأوركسترا، والأوبرا، والاوراتوريو، وقوالب الكونشرتو، والفوجه، والمتتالية، ومن أشهر مؤلفيه: مونتفردي-كوريللي-فيفالدي-باخ-وهيندل.

عصر الركوكو والكلاسيكية: Rococo and Classical

ويبدأ من 1740 حتى 1800 م أي أنه متداخل مع الباروك وقد شهد مولد السيمفونية وتطور كل من قالب السوناته، والكونشرتو، والأوبرا .. والرباعي الوتري. ومن أعظم مؤلفيه: هايدن-موتسارت-وبتهوفن.

- **عصر الرومنتيكية:** Romanticism

فيما بين 1800 و 1900 م.. وشهد مولد وتطور موسيقى البيانو-أغاني الليد (الفنية)-السيمفونية ذات البرنامج-القصيد السيمفوني، والدراما الموسيقية ومن أعظم مؤلفيه: بتهوفن-شوبرت-شومان-شوبان-ليست-برليوز-برامز-وفاجنر.

- **التأثيرية:** Impressionism

فيما بين 1880 و 1918 م.. أي أنها متداخلة مع كل من الرومنتيكية وموسيقى القرن العشرين. وتميزت بموسيقى البيانو-والقصيد السيمفوني. ومن أشهر مؤلفيها: رافيل، وديبوسي.

- **القرن العشرون:** 20th Century

فيما بعد عام 1900 م وحتى يومنا هذا .. يتميز بالتعبيرية-والكلاسيكية الجديدة-والرومنتيكية الجديدة-واتجاهات كثيرة متعددة أخرى منها الموسيقى الإليكترونية والدوديكافونية. ومن أشهر مؤلفيه: شونبرج-برج-بارتوك-

هندميت-سترافنسكي-شتوكهاوزن-فيبرن-نونو.

العصر القوطي

كان أسلوب الحياة في كل عصر من العصور متميزا في جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية.. وكان لكل من هذه العصور مجالات تفوق، تكاملت مع بعضها عبر الزمن بشكل يجعل الإنسان المعاصر يرجع كل حركة موسيقية أو اتجاه جديد أو نظرية علمية موسيقية إلى جذورها التاريخية.. ليرى مثلا تطور الآلات والقوالب وأساليب الكتابة والأداء الموسيقي وارتباطات الموسيقى بالدين، والعالم الخارجي، والفلسفة، والفكر.. إلى آخر ذلك من ارتباطات تجعل من الفنون والعلوم وحدة متكاملة.. حتى لا يرى الإنسان فنا معماريا، مغايرا في أسلوبه عن ما يسمع من فن موسيقي، ومغايرا في فكره عن فنون الشعر والأدب والدراما.. لأن العقل البشري يربط بين حواس السمع والبصر في الإنسان الواحد الذي من أجله ومن أجل تكامله وتوازن كيانه، جاءت ضرورة الفن مرتبطا في كل جوانبه.. ومنسقا مع كل مظاهر الحياة..

كانت الحياة والفكر في العصر القوطي تتميز بالطابع الديني.. فالكنيسة الضخمة-«الكاتدرال» كانت خلاصة الإلهام، فبداخلها تكاملت فنون الخطابة، والموسيقى، والدراما الحية، والنحت والتصوير.. وكان الإنسان يجدد إحساسه بوحدة المشاعر، و يستعيد توازنه وتوافقه مع نفسه.. وقد وصل الدين في إلهامه للفن والفكر إلى ذروة تأثيره في هذا العصر الذي سمي بالعصر القوطي Gothic نسبة إلى الفن المعماري الذي يحمل نفس الاسم كما سنوضح بعد قليل. وقد حدد المؤرخون لهذه الحقبة من الزمن، الفترة الواقعة فيما بين 1150 و 1400 ميلادية.. وهو التاريخ الذي يفصل بين ما سمي بالرومانسك، وبين عصر النهضة الذي يبدأ بعام 1400 م.

في القرن الثاني عشر، بنيت كنائس شاهقة، على رأسها كنيسة «شارتر»، و «نوتردام» بباريس.. وكانت هذه النماذج المعمارية المميزة تقوم كعهد بارز لوجهات نظر جديدة في مجالات التعبير الفني بوجه عام بما في ذلك التعبير الموسيقي. فاللغة الموسيقية لهذا العصر تحولت إلى لغة عالمية مشتركة بين شعوب أوروبا التي وحدت الكنيسة بين مشاعرها وأفكارها

وفنونها..

وكان ذلك متميزا بشكل خاص في المائة عام الأولى من العصر القوطي، وقد قام موسيقيو هذا العصر بالتعبير بنجاح عن كل جوانب ملامح العصر والتوحيد بين المفهوم والإحساس الموسيقي العام وبين كل ما كان سائدا في الفكر والفن. و بالطبع فإن روح العبادة والدين هي التي كانت سائدة ومسيطرة، كما أن الشعور الروحاني العجيب الذي كانت توحي به عجائب المعمار القوطي في الكنائس الضخمة ذات المنارات الشاهقة المسحوبة بشكل انسيابي في اتجاه السماء، كانت تقوي روحانيات الإنسان. وقد وجدت الموسيقى تعبيرها في الأسلوب البوليفوني الذي يتميز بالخطوط اللحنية المتعددة، والتي تصل بمساراتها الأفقية المتشابكة إلى تعبير سمعي مماثل..

لقد تميز التعبير الديني في الفن إبان العصر القوطي بالبعد عن الغيبيات التي سادت في العصر الروماني، والتي اكتنفها الكثير من الغموض.. ولذلك فإن موسيقى وفنون العصر القوطي اتجهت في تعبيرها الديني إلى الإيمان العميق، والى ما سمي بالأسلوب الإنساني أي الدين والعبادة وطقوسها، من أجل سعادة البشر.. والآن، دعونا نغوص قليلا في الظروف الاجتماعية والفكرية التي شكلت الشعور الروحاني الذي ميز هذا العصر..

كانت المنطقة المحيطة بالعاصمة الفرنسية باريس تسمى في العصور الوسطى-جزيرة فرنسا-وكانت أرضا خاصة بالملك وهذه البقعة هي نفسها التي نبعت منها مميزات الزعامة الثقافية لفرنسا، وهي أيضا التي منحت العالم الأسلوب القوطي في الفنون. فالفن المعماري الفرنسي ونظريات الفلسفة والغناء الجماعي «الكورال» البوليفوني نبعت من جزيرة فرنسا هذه وخاصة من جامعة باريس.. ومن هناك انتقلت إلى سائر بقاع أوربا التي قامت بنقلها. ولقد كان السبب السياسي في هذه الزعامة، هو حكم الملك «فيليب أوجستوس» الذي حكم فرنسا فيما بين 1180 و 1223 ميلادية، والذي كان الزعيم المدني لكل أوربا.. ففي عهده أنشئت جامعة باريس بزعمائها الذين قادوا حركة الفكر وحددوا مفهوم الثقافة في هذا العصر.. وهم (بيتر لومبارد-البرتوس ماجنوس-توماس ايكيناس).. وكان من البديهي أن يتطور الفن الموسيقي الذي تميز بالغناء الكورالي البوليفوني.. في ظل

هذه النهضة المعمارية والفكرية التي ترددت في أجواء كنائس نوتردام، وشارتر، وجامعة باريس.. وقد قام بالزعامة الموسيقية في مجال الكورال البوليفوني المؤلفون: ليونين، وبيروتان، وبيير دي لاكروا.. ومعاصروهم..

سادت الحركات الاجتماعية في هذا العصر قوة فكرية نابضة.. فالمجتمع الذي يعتبر الأساس والأصل لكل الإبداع الفني تميز بفيض من الفكر الإنساني، وباتجاه دنيوي متزايد في مقابلة الروح السائدة فلم يكن هناك صراع بين فن ديني وآخر دنيوي.. ولكن كان هناك فكر متحرر دنيوي.. وروح دينية أخلاقية سائدة أكدت المذهب الإنساني.. ولقد تحددت الجذور الاجتماعية بعناصر هامة هي نزوح الريفيين من القرى إلى المدن الجديدة التي كانت تنشأ وتعمر، وإنشاء الطرق الدولية التجارية المعبدة التي كانت تربط بين فرنسا وإنجلترا.. ، وكذلك ازدهار التجارة البحرية بين فرنسا ودول أخرى كثيرة.. وأدى ذلك إلى ظهور طبقة جديدة من الميسورين المتوسطين (البورجوازيين).. كل ذلك جعل من الفن وسيلة إنسانية أخلاقية روحية وثقافية فكرية.. وقد أصبح العصر القوطي بذلك مدرسة فنية متكاملة لكل طبقات المجتمع الذي كان مركز إشعاع علمي وفكري وفني.. وهو أيضا مجتمع الفن الديني المتعبد في الكنائس القوطية الشاهقة الضخمة التي مزجت كل ذلك في الفن الإنساني المتكامل.

وعند تناول أسلوب وإمكانيات الفن القوطي، فإننا نرجع إلى الملامح الاجتماعية التي شكلت كل ذلك.. فقد أصبحت الكنيسة لا تتزعم الثقافة والفكر.. والمدارس الدينية بدأت تقفل أبوابها لتفسح المجال للمدارس العامة والجامعات التي انتشرت في القرن الثاني عشر.. وقد أنشئت جامعة اكسفورد عام 1167 م وتبعتها جامعة كامبريدج عام 1209 م، وقد تضمنت المناهج علوم اللاهوت إلى جانب الطب والأدب والفلسفة والفلك والرياضة والموسيقى والشعر وفقه اللغة.. فالأسلوب قد تأثر بالعلم والدراسة والجو الأكاديمي الإنساني.

لقد كانت جامعة باريس نموذجا للمناهج العلمية المهيأة بالإمكانات اللازمة.. فلم يكن ينقصها الأساتذة ولا الإمكانيات المالية ولا عنصر الحرية اللازم لانطلاق العلوم والفنون.. هذا فضلا عن الموقع الجغرافي الرائع في قلب باريس والثراء الذي كانت تزخر به هذه البقعة والرعاية الملكية الخاصة

ذات الطابع المدني البحت.. ومن أجل الخروج إلى العالم بأرقى مستويات العلوم والفنون.. ففي هذه الجامعة برزت أرقى النظريات الموسيقية التي ارتبطت بالرياضة والفلسفة والفلك وفنون النحت والتصوير والعمارة، وفيها كان العقل والمنطق يحكمان الفكر بدلا من النزعات الدينية المطلقة التي كانت سائدة في العصور السابقة على العصر القوطي.. وتبلور ذلك إلى الحركة الإنسانية التي ميزت القرن الرابع عشر في أوروبا.

تشكلت علاقة الإنسان بالخالق، فبعد أن كانت إيمانا مطلقا وعقيدة يحكمها الإيمان المجرد أصبحت العلاقة تتحقق بشكل إنساني أي أن الإيمان بالله اصبح من خلال قوة المنطق والعقل، وقد تحقق ذلك لإنسان العصر القوطي بمفهوم الجدل الفلسفي العلمي الذي كان أحد مظاهر الحضارة الأكاديمية المتكاملة للعصر، والعمارة القوطية المتجسدة في البناء الرائع الضخم والمنارات الناطحة للسحاب كالسهام الشامخة، وكانت هذه العمارة أيضا تجسيدا للفن العلمي المتطور والمرتبط في نفس الوقت بالعبادة.. وهو أيضا الفن الذي أدى إلى أسلوب مماثل في الغناء الجماعي (الكورالي) بشكل بوليفوني (أي متعدد الخطوط اللحنية بشكل يبدأ بلحن ثم يضاف إليه لحن ثان ثم لحن ثالث فرابع).. وهكذا حتى يبلغ التعبير الديني ذروته خلال التعبير الجماعي المتزايد الكثافة.. تماما كالارتفاع في الأسقف والمنارات للبناء الداخلي والخارجي في الكنيسة.. التي كانت مركزا لفنون العصر.

فالأسلوب الموسيقي الذي سمي بالأسلوب القوطي، تطابق مع العمارة التي أدت إلى وجوده والتي اشتركت معه في تعبير مشترك، فلم يكن ممكنا لهذا الأسلوب أن يتخذ شكل اللحن العريض الجميل فحسب، ولكن إضافة العناصر المعبرة المتعددة والكثيفة فوق هذا اللحن العريض الجميل، كان ضرورة لإعطاء الشعور بالبناء الشامخ والهادئ في نفس الوقت. وكان ذلك رد فعل لأسلوب العصر الروماني السابق للعصر القوطي.. وهو العصر الذي تميزت ألحانه بالحزن والقتامة والتعبير عن العقيدة المطلقة دون فكر أو وجود للإنسان كإرادة حرة في العبادة.

كانت القيم الجمالية في الموسيقى هي نفس القيم الجمالية في التعبير الفني المعماري عن وقار الكنيسة وعظمتها.. فقد كان اللحن الرئيسي

يعرف بالغناء الجريجورياني (نسبة إلى جريجوري في القرن السادس الميلادي) الهادئ العريض وتبنى عليه وتشترك معه في الأداء، ألحان مقابلة حرة لتحقق التعبير الروحاني والفكري-في نفس الوقت-المقابل للتعبير المعماري القوطي للكنيسة. وفضلا عن ذلك فإن البناء المعماري كان يقوم على شكل رئيسي للصليب.. تتشكل عليه كافة المساحات في البناء الكنيسي.. وكان يقابل ذلك في الموسيقى ما نجده من لحن ثابت رئيسي غنائي عريض يسمى باللحن الجريجورياني وتبنى عليه جميع الخطوط اللحنية التي يتكامل بها اللحن ليسمى (البوليفونية الكورالية)..

وكما أن العمارة القوطية كانت تقوم على إضافة عناصر متعددة بعضها فوق بعض تبدأ من البسيط العريض وتتزايد وتنسج الذروة الشاهقة، فإن الفن الموسيقي كان يبنى على الأصداء المتعاقبة بين جوانب الكتابة البوليفونية. أي أن الألحان كانت تضاف بعضها فوق بعض مما كان يؤدي في بعض الأحيان إلى أسلوب متنافر يزيد من عبء القواعد العلمية للكتابة البوليفونية الملتزمة.. وهي المشاكل التي وجدت الحل الكامل في عصور الباروك فيما بعد.

كانت الكنيسة القوطية تشيد في وسط المدن إبان القرون الوسطى فكانت مناراتها الشاهقة تشاهد من آفاق بعيدة من المنطقة كما أن كثافتها من الداخل كانت تمثل مشهدا من النشاط المدني الديني الذي كان يعبر بوضوح عن مركز الثقل في كل أوجه الحياة بالمدينة، فقد كانت المسرحيات الدينية تقدم هناك وكان رجال الدين المتجولون يلقون هناك بمواعظهم.. هذا في إطار فني يضم اللحن الرائع والأحجار الضخمة والجدران الزجاجية الملونة التي كانت تزين من الداخل برسوم دينية تهدف إلى نشر الفضيلة والجمال بين سكان المدينة.. ولقد شهد القرن الثاني عشر بناء ما يزيد على خمسين كنيسة بهذا الأسلوب القوطي، الذي اعتمد على الخطوط المسحوبة الانسيابية وعلى الحوائط الزجاجية الرقيقة التي استعملت كنوافذ ضخمة مزخرفة.. وتحولت فيما بعد إلى جدران رقيقة كاملة.

أما فن النحت فقد شكل جزءا هاما في الفن القوطي بداخل الكنيسة وخارجها.. ولقد اعتمد على التعبير الإنساني وعلى الأشكال الجادة وتعبير الوجه.. بدلا من المبالغة في تمجيد الجسد وجماله.. هذا مع إبراز الجمال

الطبيعي دون مبالغة.. وذلك كرد فعل للضخامة وتأليه الجسد، الذي كان شائعا في العصر الروماني السابق.. ولقد كان ذلك جمالا فنيا متكاملا مع فنون العمارة والغناء في الكنيسة القوطية التي كانت مركز فنون ذلك العصر..

كانت كنيسة نوتردام بباريس هي مركز الزعامة الدينية والفنية كما ذكرنا من قبل. كما أن موسيقى القرن الثالث عشر يتم الرجوع إليها على أنها (الفن القديم) Ars Antiqua. ولعله من الملفت للنظر أن العصور المختلفة في تاريخ الموسيقى الغربية تكرر نفسا، ففي القرن الرابع عشر كان الموسيقيون ينظرون إلى أسلافهم في القرن الثالث عشر بنفس الطريقة التي ننظر بها نحن في القرن العشرين إلى مؤلفي الموسيقى في القرن الماضي. وباختصار شديد، فإن القرن الثالث عشر كان ذا أسلوب قديم يسمى بالفن القديم نسبة إلى الفن اللاتيني القديم، وكان ذلك يرجع إلى السير على نهج مدرسة باريس التي اعتبرت مصدرا لكل الإبداع الفني والفكري في ذلك الوقت. وكانت مؤلفات (ليونين) موسيقى نوتردام الذي عاش في أواخر القرن الثاني عشر هي التي حاكاها مؤلفو القرن الثالث عشر وعلى رأسهم بيروتان.

كان بيروتان يحمل لقب «ماجستير» Magister وهو لقب علمي كان يطلق في ذلك الوقت، على أعظم الموسيقيين بوصفهم أساتذة كبار.. وكان يعتبر أهم مؤلف في مدرسة «الفن القديم» ولقد شاعت أسماء هامة كثيرة في جمالات التأليف والنظريات الموسيقية منها (فرانكو الكولوني)، (و بيير دي لاكروا).

ولقد لعبت المؤلفات الكنسية القوطية التي عرفت باسم «البوليفونية الدينية» دورا عالميا هاما، فعن طريق الكنيسة انتقلت إلى بلاد كثيرة وقامت بتوحيد الشعور الفني القوطي بين سائر الشعوب الأوروبية وخاصة بين فرنسا وإنجلترا واسكتلندا وأسبانيا.. ولقد اعتبر الفن القديم في العصر القوطي مماثلا للفن القديم (الكلاسيكي) الأساسي الذي كان مصدره العصر اليوناني العظيم قبل الميلاد.. والذي وجد صحوة رئيسية في القرن الثامن عشر الميلادي المعروف بالعصر الكلاسيكي في الموسيقى. أما الفن القديم في العصر القوطي فقد استخدم التراث الجريجورياني القديم بوسائل حديثة ممتزجا بقوالب كان مؤلفو نوتردام قد ابتكروها مثل «الاورجانوم»

و«الموتيت»..

كان «الاورجانوم» هو النوع الرئيسي من المؤلفات الغنائية حتى عام 1250.. وكان يتكون من ثلاثة خطوط لحنية وأحيانا من أربعة ألحان تؤدى في نفس الوقت بطريقة بوليفونية رائعة. وكان الأداء يتم بواسطة أفضل المغنين في الكورال.. وكانت له وسائل علمية رائعة منها النماذج الإيقاعية المحددة التي كانت تبرزه.. فضلا عن صوت الباص المتكرر «أوستيناتو» Ostinato الذي أصبح شائعا في كافة الأساليب التي استحدثت في التراث الموسيقي بعد ذلك. وأهم ما يجب ذكره هو أن تطوير هذا الأسلوب أدى إلى «الديسكانت» Discant الذي تتحرك فيه الأصوات معا من نوتة موسيقية إلى أخرى بشكل إيقاعي موحد.

أما (الكوندكتوس) Conductus فقد كان عبارة عن مجموعة من القوالب الغنائية البوليفونية تتحرك فيها الأصوات (التي كانت من صوتين فقط في أغلب الأحيان) بشكل إيقاعي منتظم.. وكان (الكوندكتوس) هذا يتميز بنص لاتيني في أي موضوع ديني أو سياسي أو اجتماعي مرح. ولقد عرف نفس هذا القالب في إنجلترا باسم آخر هو «جيميل» بمعنى توأم.. ويتميز بأنه استعمل مسافات هارمونية جديدة لم تكن مستعملة من قبل وهي مسافات الثالثة والسادسة.

أما «الموتيت» Motet فقد اعتبر أهم قوالب (الفن القديم) وقد استمر شائعا مفضلا حتى نهاية عصر الباروك في 1750.. وقد كان الموتيت في القرن الثالث عشر جزءا من طقوس العبادة وغير منفصل عنها-وهو غنائي من أصوات متعددة تتحاور في أصداء.. وفي أحيان كثيرة كان اللحن العلوي في الموتيت يستعار من غناء دنيوي..

ومن الجدير بالذكر أن «فرانكو الكولوني» الذي عاش حوالي عام 1260 لعب دورا هاما في تطوير التلوين الموسيقي فهو أول من أضاف علامات تحديد الموازير (الخطوط الفاصلة الرأسية على المدرج الموسيقي).. ولقد تطور التدوين في خطوة تالية بعد ما يقرب من قرن من الزمان على يد (فيليب دي فيتري) الذي ابتدع التدوين المحدد الموازير وهو التدوين الذي حدد النسب الإيقاعية للأصوات الموسيقية بشكل دقيق متوازن..

أتى القرن الرابع عشر-في نفس العصر القوطي-بما سمي بالفن الجديد

Ars Nova نسبة إلى التجديدات الموسيقية التي استحدثت في الحقل الموسيقي فيما بين 1300 و 1400 ميلادية في كل من فرنسا وإيطاليا. ولقد كانت القرون السابقة للقرن الرابع عشر تحفل بالجنود المجهولين في مجالات الإبداع الموسيقي.. فالكثير حظي بأسماء عديدة خالدة على رأسها: «فيليب دي فيتري»، «جيوم دي موشيه»، «فرانتشكو لانديني»، «ياكوبو البولوني»، «جيرارديللو الفلورنسي». وأصبح هذا القرن يزخر بالمدونات الواضحة التدوين و بالأسماء اللامعة.

ولتوضيح ملامح الفن الجديد دعونا باختصار شديد نلقي الضوء على العناصر المتباينة بينه وبين الفن القديم. فبينما نجد الفن القديم مشغولا بالازدهار العلمي الحديث و بالروح الدينية السائدة و بالمقامات الموسيقية القديمة الموروثة من الموسيقى اليونانية القديمة، نجد الفن الحديث يتميز بإهمال الكثير من المبادئ الرئيسية التي سادت القرن الثالث عشر. فقد زخر القرن بحرية إيقاعية جديدة (ثنائية) إلى جانب الإيقاع الثلاثي الذي كان سائدا. وفي إيطاليا تم الاستغناء عن ما يسمى (باللحن الثابت)، الذي كانت تبني عليه وتتناسب معه كافة الخطوط اللحنية البوليفونية المقابلة.. وشاعت أيضا الألحان الدنيوية المرحة المتموجة في تكوينها والتي تصارعت مع التقليد السابق من الألحان الجريجوريانية.

وفي مجال الموسيقى الدنيوية نجد أنها خطت خطوة عملاقة نحو ترسيخ أقدامها.. ففي إيطاليا بدأت اللغة العامية تحل محل اللاتينية العريقة.. وفي نفس الوقت ساد أسلوب الكتابة الموسيقية البوليفوني بشكل فائق الدقة والنقاء. كما أن الأشعار العاطفية لـ «بيتراك» ومقابلاتها في الحان «لانديني» زاد الهوة بين الكنيسة والمجتمع الدنيوي وقد كان «لانديني» (1325-1397) هو المؤلف الموسيقي الرائد في مجال الفن الجديد في إيطاليا.. ومن أهم أعماله مجموعات من: (المادريجال، الكاتشيا، البلاتا).. و«المادريجال» عبارة عن أغان عاطفية لصوتين أو ثلاثة لها طابع ريفي أو نص عاطفي.. و«الكاتشيا» هي أغنية صيد بوليفونية أيضا وتلعب فيها الآلات الموسيقية دورا رئيسيا.. أما «البلاتا» فهي شبيهة بالمادريجال في نصها ومضمونها العاطفي الغنائي وصياغتها الغنائية البوليفونية..

ومن أهم إضافات «لانديني» إلى العلوم الموسيقية هو ما يسمى الآن

بقفلات لانديني وهي استعمال لحني للتابع بين الدرجات السابعة والسادسة والثامنة للسلم في ختام الجملة الموسيقية.

أما عن الآلات الموسيقية المستعملة في العصر القوطي.. فلا يفوتنا ذكر أن الحروب الصليبية التي بدأت في القرن الحادي عشر كانت قد عرفت الغرب بالكثير من الآلات الموسيقية العربية التي نقلوها مهم إلى أوربا وحاكوا صناعتها وتفننوا في عزفها. هذا فضلا عن الانتقال الآخر عن طريق العلاقات التجارية المتبادلة بين دول شمال أفريقيا وإيطاليا وصقلية.. إلى جانب الفتح العربي للأندلس الذي نقل إلى أوربا آلات العالم العربي الموسيقية، وعلى رأسها الآلات الفرعونية الأصل، وكانت اليونان القديمة قد نقلت عن مصر الكثير من آلاتها الموسيقية وأغانيها وتقاليدها الفنية منذ عصور سحيقة.

وأهم الآلات الموسيقية التي كانت شائعة في العصر القوطي:

الفيـيل :Vielle وكانت الآلة الوترية الرئيسية بالقرون الوسطى وهي تشبه الجيتار وتعزف بالقوس (في مراحلها المتطورة) ولها خمسة أوتار

الليرة: وتشبه الهارب ولكنها صغيرة ويتم حملها أثناء العزف بين الذراعين.

الكلافيكورد: وهي الآلة التي تطورت فيما بعد إلى البيانو الحديث وكانت تضم ما يقرب من 15 وترا، يتم الطرق عليها بمطارق معدنية صغيرة.

الهاربسيكورد: وهو الذي تطور بعد ذلك إلى الآلة التي وصلت إلى ذروتها في عصر الباروك، و يتم العزف عليها بجذب الأوتار بطريقة ميكانيكية تشبه البيانو.

العود: وهو أشبه بالعود العربي وقد تطور بعد ذلك في أوربا إلى مستويات غاية في الرقي وثراء الإمكانيات.

البسالتري Psaltry والدولسيمير :Dolcimer

وهي أنواع بسيطة من الآلات الموسيقية الشبيهة بالقانون العربي.. وتعزف الثانية بمطارق بينما تجذب أوتار الأولى.

الصفارات والفلوت الخشبي Recorder الترومبيت والترمبون:

وهي آلات نفخ نحاسية جاء بها الصليبيون من الشرق.

آلات القرب: ثم الاورغن بنوعيه المحمول على الكتف والرأس الثابت

الذي تطور إلى الاورغن ذي الأنابيب المعروف.

وتم تصنيف الآلات الموسيقية في نوعيات خافتة وأخرى قوية للتوافق مع متطلبات الأداء في المحاولات الأوروبية الأولى الجادة للأداء الاوركسترالي العلمي..

وهكذا اتجهت موسيقى نهاية العصر القوطي إلى ما هو دنيوي بل وما هو شائع ومرح بين سائر فئات المجتمع وخاصة الطبقة الأرستقراطية في إيطاليا التي بدأت تشمل الفن الموسيقي بالرعاية الأدبية والمادية..

عصر النهضة

1400-1600 يعرف عصر النهضة في أوربا باسم الرينيسانس وهو الاسم الذي يدل على حركة فنية سادت الآداب والفنون الجميلة في أوربا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلادين.. هي حركة موحدة متكاملة متعددة الجوانب تتجسد فيها عناصر الفكر والخيال وحب الفن من أجل الفن والجمال كشكل ومضمون على السواء. ولقد اعتبر هذا العصر عصر نهضة وإحياء وصحوة لما ساده من أفكار مثيرة وفنون ملهمة مليئة بالتجارب والابتكارات الحية المتجددة والمثيرة.

لقد ظهرت ملامح التجديد العقلاني في كل مظاهر الوجود البشري الإنساني كالفنون والموسيقى والسياسة والدين والآداب والعلوم والاكتشافات الجغرافية. وتحركت روح النهضة من مدينة فلورنسا بإيطاليا حيث بدأت الحركة، إلى كل المراكز الأوروبية الهامة. ولهذا فإن الحركة الجديدة وصلت إلى قمة مستويات تعبيرها بمختلف البلاد في أوقات متباينة.. وبالتالي فإن منجزات عصر النهضة كانت لها ملامح مختلفة من بلد إلى آخر. فكان لإيطاليا مثلا التفوق الساحق في مجالات الفنون التشكيلية. والبلاد الواطئة التي تعرف الآن باسم بلجيكا وهولندا، تفوقت في الحان الكورال وفي التصوير الزيتي. أما إنجلترا فقد تفوقت في فنون الدراما والموسيقى الآلية..

وبالطبع فإن الفهم العميق لروح موسيقى عصر النهضة لا يتأتى إلا بدراسة شاملة مقارنة لشتى ملامح الفن والفكر السائدة فيه. وهذا يفجر تساؤلا هاما عن أثر هذه الحركة الفكرية والفنية الواعية على مجالات الإبداع الموسيقي، وتساؤلا آخر عن العلاقة بين الأساليب الموسيقية التي

ميزت الكتابة الموسيقية في هذا العمر وأساليب الإبداع الفني في مجالات الفنون الأخرى خاصة أن دور الفن في مجتمعات عصر النهضة كان إيجابيا ورئيسيا وهاما.

كان القرن الرابع عشر قد شهد حركة فكرية سميت بالإنسانية تزعمها «بيترارك» و«بوكاشيو» أدت إلى تغييرات هامة في الثقافة والفكر الأوروبيين إبان عصر النهضة وقد قام الانسانيون الأوائل بأعمال بطولية في مجال إحياء التراث الفني-اليوناني والروماني-القديم.. وأصبح اصطلاح «إنساني» في عصر النهضة يعني الموقف المتعدد الجوانب من الناحية الإنسانية والذي يشتمل على الحب للحياة بكل ما تشتمل عليه من جمال المناظر والأصوات والأحاسيس.. وتبلورت الحركة الإنسانية كتيار معارض للزهد في الحياة والتقشف والتصوف، وهو الفكر الذي ساد العصور الوسطى السابقة لعصر النهضة.

كما كانت إحدى مميزات الموجة «الإنسانية» هي الحب غير المحدد للفن والآداب، والدراسة.. إلى جانب القيم الكلاسيكية المثالية والاحترام والتمجيد وإمكانياته وطاقاته التي تحقق له الوجود من خلال قوى العقل البشري المعجز.

ولذلك فإن الإنسان المثالي-الذي يمكن اعتباره ممثلا لعصر النهضة-كان إنسانا متميزا وساميا وراقيا تربطه بالفكر والثقافة والفلسفة والموسيقى والتصوير والنحت والآداب روابط قوية. ومن ملامح الإنسانية المميزة لعصر النهضة:

1- الثراء البصري والسمعي.. و يتمثل ذلك في إمكانيات التصوير الزيتي المهولة وقوالب الموتيت Motet والقداس Mass الغنائية الجماعية المبهرة للأسماع التي تفوق فيها فنانو الأراضي الواطئة (هولندا وبلجيكا).

2- تمجيد الشكل الإنساني الذي تمثل في لوحات وتماثيل كل من «ميكل انجلو» و«ليوناردو دافنشي».

3- التعبيرات المحاكية للحياة.. وتتمثل في إنتاج «رافائيل»، و «ميكل انجلو».

4- إيقاع الرقص ذو النبض الإنساني.. و يتمثل في موسيقى الآلات ذات لوحات المفاتيح (فصيلة البيانو) ومجموعات الأداء الموسيقي الجماعي.

وبوجه عام فقد كانت كل هذه الأمور مصادر الهام لملكات الإبداع الفني التي وجدت وسائل جديدة متجددة لمشاعر وأحاسيس ارتفعت بمستوى الفنان وإنتاجه..

لذلك فإن الحركة «الإنسانية» لم تكن جماهيرية شائعة ولكن كانت قاصرة على الفنانين والباحثين المفكرين.. وعلى الهواة من الأثرياء الذين قدموا الرعاية المادية والاجتماعية للفنانين. كانت كذلك بمثابة المخرج للفن والفنانين من الظلام الذي سيطر في ظل القرون الوسطى وما سادها من فكر معاد للحياة.. إلى النور والعمل والحب والتكامل الجمالي مع الحياة.

ولقد واصل الفن الديني طريقه في المجتمع إلى جانب الفن الدنيوي لأسباب تتعلق أساسا بظهور البروتستانتية.. والتنافس الذي بدأ بين الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية في مجالات استخدام الفن في العبادة كوسيلة للتقرب من الفضيلة. وأيضا واصل الفن طريقه الدنيوي بشكل أوسع وأسرع لأسباب تتعلق بازدهار المعاني الأدبية والجمالية والفلسفية للنصوص الملحنة.. فضلا عن نمو الرعاية الاجتماعية للفنانين من جانب الأثرياء والنبلاء والأمراء بعد أن كان مجال احتضان الفن والفنانين يرتبط بالكنيسة وكبار رجال الدين.

وكان نتيجة لمجلس «ترنت» الذي عقد فيما بين عام 1545 وعام 1563 ولانفصال الكنيسة الإنجليزية عن روما في عام 1534 بعد نمو البروتستانتية أن قامت الكنيسة بإحياء طقوسها وإنعاش وتقوية وبعث كل قيمها الروحية بمشاركة الفنون التشكيلية والسمعية والمعمارية مما أدى إلى نهضة في موسيقى الكنيسة وقوالبها ووسائل أدائها.. ووصل ذلك إلى درجة اتهام رجال الدين لبعض الموسيقيين بأنهم يخلطون ألحان الكنيسة ببعض ملامح الموسيقى الدنيوية، وطالبوهم بالمحافظة على الموسيقى الدينية بطابعها وقوالبها ووسائل أدائها الخاصة، بتركيز يميز بوضوح الفرق بين كل ما هو دنيوي وما هو ديني في الموسيقى..

ومن مظاهر النهضة في الموسيقى الدينية أيضا نتيجة لكل ذلك: اهتمام رجال الدين بنقاء الأصوات الفرعية في الغناء الديني المتعدد الخطوط اللحنية وذلك خوفا من أن يطغى الصوت الثاني على الصوت الرئيسي الذي حاولوا أن يحفظوا له وضوحه وهيبته ونقاءه.. وقد تزعم هذه الحركة

في ألحان الكنيسة الكاثوليكية، إبان عصر النهضة، المؤلف الموسيقي الإيطالي (بالسترينا) الذي يعتبر حتى الآن المرجع التاريخي الأول والأفضل بالنسبة لفنون الكتابة الكنترابنطية أي ذات الخطوط اللحنية المتعددة والمتقابلة.

شهد عصر النهضة بداية الطباعة الموسيقية كفن علمي فني وتجاري.. وقد بدأ ذلك في النصف الثاني من القرن الخامس عشر في روما وفينسيا بإيطاليا.. و بالطبع فإن هذا الحدث أصبح مؤثرا وتاريخيا في انتشار التعليم الموسيقي.. وتداول المدونات الموسيقية على مستوى جماهيري مما أدى إلى نهضة وتطور وإعادة بعث وإحياء للتراث الموسيقي الذي كان سائدا قبل عصر النهضة وأثنائه.. وأدى أيضا إلى بداية ظهور الناشرين للموسيقى.

من إيطاليا انطلقت النهضة، حيث تكافلت عوامل ثقافية واجتماعية واقتصادية على ترويج مبادئها ونشر حركتها.. وقد ساعد على ذلك نمو حركة التجارة التي تفوقت فيها إيطاليا حتى تكونت نظم البنوك الحديثة على العكس من النظم المالية والتجارية البدائية التي كانت سائدة قبل ذلك إبان العصور الوسطى. ولقد أدت هذه الظروف إلى إمكانيات في الفن الموسيقي.. إمكانيات الدقة والوضوح في الأصوات الموسيقية المتعددة (البوليفونية) وفي مزج الألوان بالنسبة لفن التصوير مثلا.. حيث أدى التطور الصناعي إلى مزيد من الدقة والوضوح والإمكانيات في إنتاج الزيوت والألوان.

كانت بلاد شمال أوروبا تحظى بنوعية من الموسيقى تميزها ملامح العظمة والوقار والوضوح في خطوطها اللحنية التي كانت في القرون الوسطى تنتمي إلى الترانيم الجريجوريانية ذات الأسلوب الديني اللحني والغنائي.. وفي عصر النهضة تطورت هذه التقاليد الموسيقية لتتناول المعالجة الهارمونية البسيطة لهذه الألحان الوقورة التي ميزت اللغة الموسيقية لعصر النهضة ببلاد الشمال في القرن السادس عشر.

أما إنجلترا فلقربها من بلاد الأراضي الواطئة، فقد أخذت النهضة فيها شكلا علميا يرتبط بالمزج الهارموني بين الأصوات المختلفة من أجل الحصول على تركيبات موسيقية تبعد عن التوافق التام وتحقق تجديدا سمعيا يقابل المزج بين الألوان في التصوير الزيتي على سبيل المثال.. وبالفعل لقد حققوا أسلوبا في الكتابة يعرف حاليا في علم الهارموني (توافق

الأصوات) بالانقلاب الأول للتآلفات.. وسمى ذلك في إنجلترا باسم (ديسكانت) وسمي في بقية أنحاء القارة الأوروبية باسم (فوبوردون).

وكان المؤلف الموسيقي الأشهر في هذا الأسلوب بإنجلترا هو «دنستابل Dunstable» الذي كتب أعمالا موسيقية دينية عديدة ورائعة أغلبها عبارة عن ترانيم وموتيت ذات قالب ثلاثي ومعالجة هارمونية متطورة جديدة تعتبر نماذج رائعة للنهضة الموسيقية في عصر الرينيسانس..

كان «دوفاي Dufay» هو الأستاذ الأول لمؤلفي الموسيقى البورجنديين (نسبة إلى بورجنديا بالأراضي الواطئة) وقد اتجه هو وأتباعه الموسيقيون إلى كتابة نماذج جديدة من موسيقى وألحان القداس الكنسي مما جعل هذا القالب الموسيقي الديني يتوفر بأعداد كبيرة ونوعيات متطورة خاصة أن الكنائس كانت تستعمل هذه النماذج الجديدة من القداسات في طقوس العبادة.. ولذلك فإن القوالب الغنائية الثلاثية الرئيسية في عصر النهضة حتى منتصف القرن السادس عشر كانت هي «القداس» و«الموتيت» و«الأغنية».. وهي قوالب غنائية متقاربة في أساليب معالجتها العلمية فقد كانت ذات أسلوب غنائي جماعي (كورالي) تنقسم الأصوات فيه إلى أربع أو ست مجموعات وترتبط كل مجموعة فيه بخط لحني أفقي مستقل الشخصية رغم تكامله مع الخطوط اللحنية الأخرى، ورغم بروز اللحن الرئيسي عن الألحان الفرعية.. وقد شهد الأسلوب البوليفوني-أي المتعدد الأصوات بطريقة أفقية-المرتبط بعصر النهضة دراسات متعددة لوسائل علمية جمالية أدت إلى ذروة تطوره التاريخي في عصر الباروك اللاحق لعصر النهضة إلا أن وسائل المحاكاة الموسيقية كانت قد ميزت عصر النهضة بالفعل.. والمحاكاة Imitation عبارة عن أداء لخط لحني ثم إدخال نفس اللحن (أو لحن مشابه) كإضافة في صوت ثان، و يؤدي ذلك إلى ما يشبه الأصداء للألحان الرئيسية في أصوات مختلفة تبدأ متعاقبة لتكوين النسيج الموسيقي المتعدد الخيوط اللحنية.

وإجمالا، يمكن القول بأن البورجنديين وصلوا بالإبداع والأداء الموسيقي إلى مستوى نموذجي تمثلت فيه القيم الجمالية من خلال فنون الصنعة الموسيقية في مجالات المحاكاة والهارموني ونقاء ووضوح كل من الخط اللحني والتآلفات الهارمونية إلى جانب التناسب بين مختلف أجزاء اللحن..

وقد تحقق ذلك منذ فجر عصر النهضة (1400-1450) ووصل إلى أرقى مستوياته الناضجة في الفترة التي تسمى بالرينسانس المتأخر أي فيما بين 1450-1600 .. وكان ذلك بفضل ارتباط المؤلف الموسيقي بالحياة الإنسانية بشكل حر مبني على الثقافة والفلسفة والفكر وعلى النهل من معين المعارف وجماليات الحياة والاستفادة بالعلوم الموسيقية الجديدة ووسائل التعبير المتجددة المتاحة.. مما أثرى مشاعره وأدى إلى نضج إنتاجه ووفرته. هذا بعد أن كان الشعور الديني وحده هو مصدرا لإلهام الموسيقي في العصور الوسطى السابقة لعصر النهضة.

كان لترجمة «كتاب الشعر» لأرسطو دور هام في مفهوم الفن ككل في المرحلة المتأخرة من عصر النهضة.. فقد انعكست فلسفته على مضمون الفن ومثالياته.. ويمكن بلورة ذلك في هذا النص:

«الفن يحاكي الطبيعة بالإضافة إلى ذلك فإنه لا ينقل المواد الطبيعية بشكل حرفي كما هو الحال في تصوير المناظر مثلا ولكنه يؤدي إلى نقل الحركة والحالة العاطفية النفسية مثل الغضب والسعادة»..

كانت مقامات الكنيسة القديمة لا تزال تستعمل وخاصة على يد-بالسترينا-الذي بقى حتى الآن المعلم الأعظم لفن البوليفونية المقيدة.. ولكن نهاية عصر النهضة شهدت بلورة هذه المقامات إلى مقامين رئيسيين أصبحا السلم الكبير والسلم الصغير اللذين يستعملان في موسيقى العالم حتى يومنا هذا.

وقد تبلور أيضا تقليد الغناء الجماعي (الكورالي) بدون مصاحبة من الآلات الموسيقية وهو ما يسمى (بالكورال آ-كابلا a Capella) وقد تبلور هذا التقليد كوسيلة لوحدة الطبيعة الموسيقية الصادرة عن الأصوات البشرية بشتى فنون التأليف الغنائي.. وعدم المساس بهذه اللوحة المتجانسة الألوان، البشرية التعبير بل تركها دون مصاحبة من الآلات الموسيقية كقديس وتكريم للصوت البشري وإمكانياته..

وقد وضع «مارتن لوثر» مؤسس البروتستانتية 95 نظرية خاصة بما يسمى بالكورال البروتستانتي الذي ميز المدرسة الألمانية في هذه الفترة. وقد أدى ذلك إلى أسلوب في التلحين والغناء ظل مؤثرا في التراث الموسيقي حتى الآن ووصل إلى ذروة أمجاده على يد الألماني العظيم باخ الذي عاش

حتى نهاية عصر الباروك عام 1750. ولقد برزت الألحان المسماة (بالكورال) وهي التي كان ينشدها المصلون بالكنيسة البروتستانتية والتي اعتبرت تجديدا في الموسيقى الدينية بألمانيا في عصر النهضة.

أما في إنجلترا فقد تحول الشعراء المتجولون من موسيقيين بالقصور أثناء العصور الوسطى إلى موسيقيين محترفين في عصر النهضة. وعلى أيديهم قامت نهضة موسيقية كبيرة؛ فقد كانت عروضهم تتضمن كافة أنواع موسيقى الاحتفالات والمناسبات المختلفة.. وتشمل مختلف الآلات الموسيقية الخشبية والنحاسية مما أدى إلى تطور العزف الجماعي.. وصناعة آلات الأوركسترا، بمجموعاته المختلفة. كما ظهرت بالقصور موسيقى الحجرة التي واصلت تطورها بعد ذلك إلى القمة في أعمال الكلاسيكيين إبان القرن الثامن عشر. وقد تطورت أيضا في عصر النهضة بإنجلترا الآلات الموسيقية الوترية ذات القوس المعروفة (بالفيولا دا جامبا) وكان الإنجليز يسمونها (الفيول) وهي أصل عائلة الفيولينة التي تطورت بعد ذلك إلى الشكل والإمكانيات التي نعرفها الآن منذ القرن التاسع عشر.. ولا يفوتنا ذكر الآلات ذات لوحات المفاتيح وهي أصل البيانو.. فقد لاقت اهتماما خاصا بإنجلترا سواء في صناعتها أو في الأعمال التي كتبت لها وهي الهاربسيكورد والكلافيكورد..

ولقد اهتم الإنجليز بكتابة المؤلفات الخاصة بأغاني المادريجال وهو القالب الذي بدأ في إيطاليا في بداية القرن السادس عشر، وكتب منه الإنجليز كميات هائلة وتتبلور فيه القيم الإنسانية الدنيوية بأسلوب غنائي بوليفوني.

عصر الباروك

إن كلمة باروك مشتقة من البرتغالية بمعنى اللؤلؤة غير المستوية الشكل. ولقد أطلق نقاد الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هذه التسمية على فنون القرن السابع عشر والنصف الأول من الثامن عشر أي فيما بين 1600-1750 لأنهم وجدوا أن فن هذه الحقبة الزمنية يتميز بالضخامة والزخرفة المبالغ فيها.. لقد كانت الموسيقى قبل عصر الباروك-أي موسيقى عصر النهضة حتى نهاية القرن السادس عشر-تعتمد على وحدة التعبير

فكانت في غالبها دينية في موضوعها وطابعها، وقوالبها بوليفونية (أي متعددة الخطوط اللحنية بشكل أفقي) في معالجتها العملية. أما في الباروك فإننا نجد التعقيد والصعوبة نظرا لتعدد القوالب السائدة مثل الأوبرا والأعمال الاوركسترالية ومؤلفات البيانو والآلات ذات لوحات المفاتيح (التي تطور عنها البيانو) وأعمال لموسيقى الحجرة. كل ذلك في ميداني الموسيقى الدينية والدنيوية على السواء.. مع نمو اكبر وتطوير ظاهر للموسيقى والغناء الدنيوي. هذا فضلا عن الأسماء اللامعة والعديدة في مجالات التأليف الموسيقي التي عاشت إبان عصر الباروك وحققت وجودها بنتاج عبقري مذهل حدد ملامح موسيقى العصر ووحد بين خصائصها ومضمونها، وتكامل مع فنون العمارة التي ميزت هذا العصر ومعها فنون التصوير والنحت والأدب والفكر.. فن الباروك يغمرك بالشعور بالعظمة والانبهار. فن لا يناقش في موضوع وجوده لأنه يفرض نفسه بقوته ووضوحه وسيطرته بضخامته الهائلة التي تفوق أي مقاييس للفخامة والأبهة.

إن تاريخ الموسيقى في أوروبا يوضح أن هذا الفن قد مر بدورات منتظمة يعيد فيها التاريخ نفسه. ففن عصر النهضة يمثل تجديدا لفنون اليونانيين القدماء بما تضمنه من قيم التوازن والتحفظ الكلاسيكي في مضمونه. أما الباروك فيمثل الجانب الآخر الذي ينطلق إليه بندول حركة الزمن. فموسيقى الباروك تحمل سمات الحرية والانطلاق والتلقائية والتدفق والثراء في إمكانيات التعبير أي أنه رومنتيكي درامي عفيف وعاطفي تماما. كما يدور الزمن بعد ذلك لنلتقي ببلورة الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وخلاصة الرومنتيكية في القرن التاسع عشر.

إن عصر الباروك يشغل 150 عاما تبدأ كما ذكرنا بعام 1600 وتنتهي بوفاة الموسيقي العظيم يوهان سباستيان باخ عام 1750.. ولقد شهد التاريخ الموسيقي صرحا شامخا من رصيد المؤلفات الموسيقية التي تمخض عنها هذا العصر لا تزال تمثل قطاعا رئيسيا من برامج الحفلات الموسيقية حتى يومنا هذا وظل بعضها ممثلا لأعظم إنتاج موسيقي بثرى في مجاله فضلا عن بقائها مدرسة رئيسية لتعليم فنون الأداء والتأليف.. ينهل منها الدارسون اليوم كما تعلم منها عظماء مؤلفي القرنين الماضيين ولقد غطت هذه المؤلفات قوالب وأساليب عديدة تبدأ من الأوبرا القديمة وتنتهي بالأعمال العظيمة

الهائلة والضخمة المركبة التي تمثل قوى فوق مستوى البشر.. وأعني بذلك مؤلفات باخ العظيم.. ورغم تعدد أساليب هذه الحقبة الزمنية فإن هناك وحدة تربط بين كل وسائل التعبير التي سادت موسيقى الباروك الدينية والدنيوية على السواء.

كانت الدراما ضخمة ومناظرها شديدة التعقيد والأبهة.. و بالتالي فإن الموسيقى والغناء في الأوبرا تأثرا بذلك وسارا على نهجها.. كما أن كثافة وقوة أصوات الاورغن وآلات الأوركسترا وخاصة آلات النفخ والإيقاع جعلت من موسيقى الباروك فنا موازيا لفنون العمارة والتصوير والنحت التي اعتمدت على المساحات الكبيرة والضخامة والزخرفة التفصيلية لكل قطاع مهما كان ضخما بشكل يشعر الإنسان أمامه بالرهبة والذهول من فرط الانبهار.

والآن ماذا عن الخلفيات الاجتماعية والثقافية لهذه الأعمال؟

كانت البروتستانتية تتصارع مع الكاثوليكية.. وكان كلاهما قويا وصاحب نفوذ.. وبالرغم من أن الموسيقى الدينية لم تكن تسيطر وحدها على ألوان التعبير الموسيقي كما كان عليه الحال في عصر النهضة، فإن تقاليد الموسيقى الكاثوليكية-ومركزها روما-واصلت مسيرتها بعناد وإصرار خاصة أن الفن الموسيقي في عصر النهضة لم يكن قد تطور علميا إلا على يد رجال الدين من الموسيقيين وفي أحضان الكنيسة والعبادة.. وقد برز أسلوب مؤلفي مدينة البندقية الإيطاليين في كتاباتهم الضخمة الهائلة للكورال الكبير.. وبالرغم من ذلك فإن أهم التجديدات في مجال الموسيقى والغناء الديني في هذا العمر جاءت على يد المؤلفين الألمان اللوثريين (البروتستنت) مثل «شوتس» و«بوكستودي» و «باخ» العظيم الذين أثروا الكنيسة المعارضة بمؤلفات دينية نادرة للكورال والأرغن.

أما الموسيقى الدنيوية فقد تأثرت بتغييرات اجتماعية جذرية طرأت على المجتمع الأوروبي وخاصة في فرنسا فقد نشأت طبقة البورجوازيين ونادت بالتجريد أي بكتابة الموسيقى التي لا تعبر عن عاطفة محددة بشكل مباشر ولكنها تعبر عن الإمكانيات الموسيقية نفسها وعن جمال الأصوات الموسيقية وعظمة البناء والتركيب وقد ساعد ذلك احتضان ملوك فرنسا للفنانين ورعايتهم لهم بشكل يفوق كل اعتبار.. فنهضت وانتشرت الموسيقى

الدنيوية وخاصة فنون الأوبرا والباليه وموسيقى الحجرة.. وهي جميعا تميل إلى الأرستقراطية. إلا أن الطبقة المتوسطة من المثقفين شاركت في تأييد هذا التيار الفكري الاجتماعي السياسي بشكل ساعد على انتشاره.. فلم تصبح الموسيقى الدنيوية وقفا على الطبقة الرفيعة خاصة بعد أن شيدت دور الأوبرا للجماهير (في إيطاليا على وجه الخصوص) إبان القرن السابع عشر. وهكذا شارك الرأي العام للجماهير في تطوير الشكل والطابع للفن الموسيقي..

لقد شهدت هذه الفترة حركة فكرية في الأدب والفكر تسمى بالعقلانية Rationalism والتنوير Enlightenment. وترجع العقلانية إلى انتشار الفكر العلمي في القرن السابع عشر أما التنوير فيرتبط بتحكيم العقل في كل ما هو اجتماعي أو ديني أو سياسي.. وساد هذا التيار الأخير في القرن الثامن عشر وكان من نتائج ذلك تفضيل الدرامي والعاطفي على ما عدا ذلك، مما ساعد على نهضة قوالب الأوبرا والاوراتوريو والكنتانا.. فقد تأثرت الكنيسة بقرارات «مجلس ترنت» التي صدرت في القرن السادس عشر وأدت إلى تكوين سياسة عامة للخدمات الموسيقية في مجالات العبادة.. ولقد تأكدت قراراته في مرات عديدة بعد ذلك فيما يتعلق بارتباط الموسيقى والغناء وسائر الفنون الأخرى بالطقوس الكنسية. وهذا ما أدى إلى تطوير فنون الموسيقى والأداء. هذا بالرغم من نهضة الموسيقى الدنيوية وتطورها في خط آخر مواز.. وكان لهذه الخلفية الدينية دفعة قوية في مجال تشكيل ملامح أسلوب موسيقى الباروك التي كانت تعمل جهدها لتوصيل أحاسيس الورع والتقوى والخشوع إلى نفوس المصلين وأحاسيسهم..

وكانت عيون المصلين تربط بين فنون الباروك المعمارية الممثلة في الكنائس والرسوم المبهرة التي تغطي سقوفها والأعمدة الضخمة المطرزة واللحن الديني وتعبيره.. لقد استخدموا أعظم المثالين والرسامين والمعماريين والموسيقيين على السواء.

كانت الموسيقى الدنيوية تطل برأسها لتثبت وجودها وجماهيريتها وتفوتها في هذا العصر الزاخر. فالأوبرا التي أبدعها الإيطاليون في بادئ الأمر ظهرت في شكلها الأول ممثلة في «اوريديتش» للمؤلف «بيري <Peri عام 1600 وفي «أورفيو» للمؤلف «مونتفردي» عام 1607. وبالرغم من أن أوبرا

الباروك لم تكن في ضخامة وتنميق الأعمال الدينية فإنها أصبحت تدريجيا فنا مقابلا للموسيقى الكاثوليكية التي تمركزت وتعصبت بضخامة وشموخ في عقر دارها-روما-والتي ازداد التعقيد في تأليفها حتى أن المؤلف «بنيفوليو» استخدم أربع فرق كاملة من الكورال لأداء أحد أعماله الدينية الضخمة التي قام بعرضها في الميدان الواقع أمام كنيسة القديس بطرس بالفاتيكان والتي أحدثت تأثيرا صوتيا مجسما مهيبا.

إن مميزات التعبير الموسيقي لعصر الباروك تعكس التشابه الكبير الذي يوحد بينها وبين موسيقى عصر النهضة (السابقة للباروك) هذا من ناحية الضخامة والفخامة والكثافة.. وهو ما يتمثل أيضا في فنون التصوير والنحت التي أبدعها في عصر النهضة كل من «رافابيل» و«ميكل انجلو» و«ليوناردو دافنشي».

إن ذلك يقابل فنون الباروك لكل من «روبنس» في التصوير، و «ميلتون» في الشعر و«باخ» في الموسيقى.

إن أحد العناصر الدرامية الهامة الداخلة في تكوين البناء الموسيقي للباروك هو التباين والتناقض بين ما هو خافت وما هو قوي، أو بين مجموعة صغيرة منفردة من العازفين وبين كل الأوركسترا كما في قوالب الكونشرتو الكبير Concerto Grosso أو كما يوجد لحن ولحن معارض (موضوع وموضوع مضاد) في أعمال الفوجه Fugue.

إن أمور الزخرفة والتنميق المبالغ فيهما التي غمرت فنون التصوير والنحت والعمارة وجدت أيضا في الموسيقى عن طريق زخرفة وتنميق الخطوط اللحنية الغنائية المنفردة وخاصة في الأوبرا وسائر القوالب الغنائية وكذلك في موسيقى آلة العود والهاربسيكورد التي شهدت في فرنسا مستوى مبالغا فيه من الزخارف اللحنية التي تنطوي على تقاسيم وارتجالات على اللحن الأصلي ذي الخط اللحني البسيط الواضح.. وقد أدى ذلك-في القرن الثامن عشر-إلى موسيقى الروكركو التي سادت في الفترة من 1715-1770 كرد فعل للضخامة والانطلاق والمبالغة والتعقيد التي تميزت بها موسيقى وفنون الباروك.

في فجر عصر الباروك (1600) برزت قيمة جمالية للصوت الموسيقي المنفرد في لحن غنائي التعبير عرف (بالمونوديه) ونادت به مدرسة سميت

باسم (جماعة كاميراتا الفلورنسية) التي كانت تتكون من باحثين وأدباء وفنانين وفلاسفة ومفكرين.. والمونوديه كلمة مشتقة من اليونانية القديمة «مونرديا» بمعنى يغني بمفرده وهي دعوة إلى ارتباط الموسيقى بكلمات النص الاوبرالي والبعد عن تعدد التصويت الأفقي (البوليفوني) بحثا عن البساطة ووضوح التعبير بالكلمة واللحن.. كما نادت بأن يكون اللحن الغنائي منطلقا بأسلوب الإلقاء الطبيعي أو الحديث البشري العادي بما يتضمنه من إيقاعات طبيعية وقفلات تلقائية.. هذا إلى جانب ضرورة أداء المغنى للتعبير الدرامي الذي يتضمنه الخط اللحني.. كل هذا مع مصاحبة هارمونية تعمق المضمون وتمنحه أبعادا أعمق في التعبير.. وكانت هذه المصاحبة تؤدي بآلات العود والهاربسيكورد بالإضافة إلى الباص المستمر والمرقوم.. أي أصوات الاورغن والتشيلو والكنترباص الممتدة والتي تبنى عليها التآلفات الهارمونية وكان عازف الهاربسيكورد يقوم بأداء هذه التآلفات من واقع الأرقام الدالة عليها لملء الفراغات بين الجمل الموسيقية وللارتجال على نفس الواقع اللحني والهارموني وهي الحركة التي أدت إلى تطور علوم الهارموني فيما بعد. وتعتبر الأوبرا التعبير الموسيقي الذي سيطر على المرحلة الأولى لعصر الباروك إلا أن قوالب أخرى قريبة منها في المجالين الديني والدنيوي قد نمت وترعرعت وهي «الاوراتوريو» و «الكنتاتا».

وكنتيجة «للمونودية» كتبت مئات الأعمال الغنائية المنفردة القصيرة للصوت البشري في قوالب «المادريجال» و«الكانزونا» التي لا تحتاج في أدائها إلى نصوص أوبرالية طويلة «ليبريتو» ولا إلى مناظر أو ملابس وديكورات. ومما هو جدير بالذكر أن أهم وأكبر القوالب الموسيقية الغنائية والآلية قد وجدت وبدأ تطورها في هذا العصر.. فالأوبرا التي تعتبر أقدم القوالب الموسيقية الكبيرة هي ابنة الباروك وكذلك الكونشرتو الذي يعتبر ثاني القوالب الموسيقية الآلية قد ولد بعد الأوبرا بما يقرب من سبعين عاما (1670) ثم السيمفونية.. القالب الموسيقي الاوركسترالي الأول وجدت في أواخر عصر الباروك الذي كان زمن الابتكارات والتجديدات التي ظهرت معها الأوبرا والاوراتوريو والكنتاتا والكونشرتو والسيمفونية فهو عصر التجربة والابتكار والتجديد كما أن نهاية هذا العصر قد شهدت تطويرا ونضجا لهذه القوالب..

وفي مجال الموسيقى الآلية نجد أن الأورغن قد سيطر على موسيقى إيطاليا وألمانيا بينما تغلغل العود والهاربسيكورد في فنون فرنسا الموسيقية.. وبوجه عام فقد نشأت موسيقى الحجرة وترعرعت وتضمنت اثنين من العازفين أو أكثر فنمت «السوناته» و«الكانزونا» و«الريتشيركار» الذي كان يمثل أي مزج بين آلات موسيقية مختلفة ولقد برزت سوناتة الكنيسة أو السوناته الدينية Sonata da Chiesa وسوناته الحجرة Sonata da Camera في إيطاليا وقام الرائد الموسيقي الإيطالي العظيم «كوريللي» بإبداع روائع هذه الأعمال التي أعلنت عن تيار جديد للموسيقى الآلية بإيطاليا ونمت وترعرعت قوالب «التوكاتا» و«البارتيتا» و«الفوجة» حتى وصلت إلى قمة إبداعها على يد باخ العظيم في أواخر عصر الباروك كما تطور الكنشرتو الكبير Concerto Grosso وبرزت جذور الكونشرتو الكلاسيكي للآلة المنفردة مع الأوركسترا على يد كل من «كوريللي» و«توريللي» و«فيفالدي» الذي كتب ما يقرب من 400 كونشرتو وصل بها إلى قمة الإبداع.. كما أنه كتب أربعة كونشرتات باسم (الفصول الأربعة) معبرا فيها عن الطبيعة في الفصول الأربعة بروعة وإتقان حتى أنها تعتبر أول تصوير بالموسيقى على غرار (الموسيقى ذات البرنامج) التي تميز بها العصر الرومنتيكي في القرن التاسع عشر..

وببروز أعمال يوهان سباستيان باخ.. الألماني العظيم.. تخبو الأضواء من على الجانب الإيطالي لموسيقى الباروك وتتحول إلى ألمانيا والنمسا حيث «باخ، هيندل، شوتس، وشتاميتز» وأبناء «باخ» وعلى رأسهم «كارل فيليب ايمانويل باخ».. و بعدهم المدرسة الكلاسيكية حيث «هايدن، وموتسارت»، ثم «بتهوفن»-الكلاسيكي الرومنتيكي-ومن بعده «شوبرت، و برامز، وشومان، وفاجنر، وبروكنر».. وأخيرا «ماهلر Mahler».

إن «العقلانية» التي سادت فكر وفلسفة القرن السابع عشر وأدت إلى التجويد والابتكار والتفكير الدائم في علوم الموسيقى وتطورها جاءت نتيجة لميلاد العلوم الجديدة الحديثة التي ظهرت على يد كل من «جاليليو» و«نيوتن» و«كبلر».. والعقلانية عبارة عن دعوة إلى تفسير الوجود والظواهر الطبيعية والحياة بمنطق العقل الذي يسيطر على العلوم.. وفي القرن الثامن عشر ظهر مذهب «التنوير» الذي سمي به العصر والذي دعا إلى تطبيق الفكر والثقافة والفلسفة الموضوعية على نظام الحكم والسياسة والشئون الإنسانية

والفنون الجميلة. وفي مختلف الفنون التي سادت هذه الحقبة نجد انعكاسا لهذه الفلسفة التي أدت إلى توحيد مضمون الفنون وتطويرها وشمولها على تعبير إنساني لا يرتبط بزمان ولا بمكان.. فنجد أعمال شكسبير وكورني وميلتون وموليير وراسين في الأدب تقابلها لوحات وتماثيل الجريكو وروبنس وفيشر.. كل هذا مقابل قوانين الجاذبية لجاليليو وقوانين حركة الكواكب لكبلر... الخ.

هذه نبذة عن عصر شامخ متطور إلى أساليب جديدة مختلفة جاء بها القرن التاسع عشر وما بعده ولكن موسيقى الباروك هي المدرسة التي تبنى عليها حتى أحدث نظريات التأليف وأكثرها تحررا في كافة الأساليب والمدارس.. إنها تمثل الجد الأكبر لكافة الأساليب والمذاهب التي جاءت بعدها.. الجد الذي تفخر البشرية بانتماء فنونها إليه.

حياة يوهان سباستيان باخ وأعماله:

اشتملت عائلة باخ على أكثر من خمسين موسيقيا في جميع فروع الأداء والإبداع الموسيقي كان لكثير منهم أفضال كبيرة على الحضارة الموسيقية الإنسانية العالمية ولكن زعيمهم جميعا أستاذ الأساتذة هو «يوهان سباستيان باخ» الذي ولد في 21 مارس 1685 بمدينة ايزيناخ بألمانيا وعاش حتى الخامسة والستين حيث توفى بليبزج عام 1750.

عاش «يوهان سباستيان باخ» في الفترة التي كانت الموسيقى تشغل فيها اهتمام الحكام والكهنة وكبار رجال الدولة وعامة الناس وتمثل عظمة القصور وهيبة الحكام وجلال رجال الدين وبهجة العامة من الناس وسعادتهم في ألمانيا.. فتنقل بين الغناء في كورال الأطفال وعزف الفيولينة بأوركسترا الأمير والأورغن بكنائس المدينة ثم عمل رئيسا لموسيقات القصر ثم أستاذا للغناء بالمدرسة ومديرا مسئولا عن موسيقات الكنائس بمدينة ليبزج.. وكمؤلف موسيقي فإنه يمثل نهاية مدرسة الأسلوب «الكنترابنطي» الذي توجه بأعظم أعمال «الفوج» التي شهدها التاريخ الموسيقي على الإطلاق. كما أنه استمد إلهامه من ترانيم الكورال الديني الذي نستشف مضمونه الديني في الكثير من أعماله. وهو أيضا يمثل المرحلة التي وصلت فيها «المتتالية» الموسيقية إلى نقطة الذروة في التطور والإتقان.

تزوج مرتين وأنجب عشرين طفلا من بينهم الكثير من الموسيقيين المرموقين الذين تطوروا بأساليب، الكتابة الموسيقية وقوالبها وعلى رأسهم «كارل فيليب ايمانويل باخ».. وفي سنواته الأخيرة عانى من فقدان البصر نتيجة للإرهاق الشديد في العمل منذ طفولته. كان يستمد سعادته من القناعة والتواضع وكان شديد التدين دمث الخلق وطيب القلب.. دائب العمل عن حب وهواية.. يدرس كل ما تقع عليه يداه من أعمال لأسلافه ولمعاصريه وينظر بتقدير إلى كل قيمة فنية جميلة تضمنها أعمال غيره من المؤلفين.. اشتملت أعماله على مؤلفات للأورغن ولسائر الآلات وللأوركسترا ومؤلفات عديدة لموسيقى الكنيسة..

وبعد وفاته ظلت أغلب أعماله مغمورة لأنه ارتبط في حياته بالناس من خلال أدائه المعجز على الأورغن وجاء «مندلسون» بعد قرن من الزمان ليزيح الستار عن أعمال أهملها التاريخ وليلفت النظر من جديد إلى هذا العظيم الذي سبق عصره وترك نماذج موسيقية أصبحت أقيم مدرسة لتعليم الأداء والكتابة الموسيقية حتى لأكبر وأعظم الفنانين الموسيقيين الذين شهدهم التاريخ من بعده.



یوهان سباستیان باخ

العصر الكلاسيكي

يمكن تعريف الكلاسيكية بأنها أسلوب تبلور في فترة زمنية معينة تتمركز حول منتصف القرن الثامن عشر وتستمر في عنفوانها حتى نهاية القرن. إنها عودة إلى القيم الجمالية اليونانية والرومانية القديمة متمثلة في فنون الرسم والعمارة والنحت والموسيقى والأدب.. وقد أدى إحياء مجد هذه الفنون القديمة إلى كتابات عديدة تدعو إلى تأكيد «تحكم العقل والمنطق» تزعمها فلاسفة وكتاب ومفكرون، منهم «كانط» Kant الفيلسوف الألماني الشهير.. فاتجه الفنانون من كتاب وشعراء وتشكيليين وموسيقيين إلى الحضارات القديمة مستلهمين القدوة الحسنة في الإنجازات الفنية لليونانيين القدماء.. التي تسيطر عليها صفات موحدة واضحة هي:

الوضوح-التوازن-التكوين العقلي المنطقي المنظم-البساطة-الصفاء والرقي-الرشاقة والتحكم العقلي البعيد عن الاندفاع والنزوات.

كان هذا هو رد الفعل الطبيعي على الأعمال الفنية الضخمة الشديدة العظمة والأبهة والتعقيد، التي تميز بها فن «الباروك» الذي كان سائدا من قبل والذي فصل بينه وبين الكلاسيك أسلوب يسمى «الروكوكو». وقد تخلص «الروكوكو» من الضخامة والعظمة البالغة التي تميز بها «الباروك»، ولكنه أرتبط بمبالغة شديدة في الزخرفة والتنميق التي كثيرا ما كانت تعطي مضمونا سطحيا مصطنعا وأثيري التعبير ليلقى القبول لدى الأرستقراطيين.

كان الأدب هو أسبق الفنون إلى الكلاسيكية. وهذا أمر طبيعي، نظرا لأن اللغة هي وسيلة الاتصال بين الناس جميعا في مختلف الميادين. وتحت تأثير تطور العلوم ووجود الإنسان المثقف الجديد الذي كان دائم الاطلاع، وبفضل نشأة الأكاديمية الفرنسية فقد اتجه الكتاب والمفكرون إلى أسلوب أدبي جديد.. يتحدد بالوضوح والاختصار والموضوعية كما أنه يختص بكل ما هو تعبير راق متقن محبوك. وابتعد هؤلاء عن الاشتعال «العاطفي والمبالغات في الأحاسيس ووضعوا مبدأ بديلا هو التنميق. وعند الحديث عن الكلاسيكية، لا يمكن إلا أن نركز على الصنعة في البناء والموضوعية والعالمية في التعبير. سميت فنون عصر الروكوكو بـ «الجالان <Galant أي الأسلوب الزخرفي الرقيق الذي تتركز جذوره في أواخر القرن السابع عشر. و ينتقل هذا الأسلوب بالموسيقى من «الباروك»-الضخم الهائل العظيم

والمركب-إلى «الكلاسيكية» الموضوعية، العاملية، التي تمثل الصنعة في قمة إتقانها، والرشاقة والبساطة والوضوح-كما اعتبرت الفنون الكلاسيكية «مرهفة» وحساسة» Senative style تستعرض البناء والشكل والتوازن والإحساس الدقيق المحكوم بالفكر والبعيد عن التطرف.

والى جانب ذلك فإن «الكلاسيكي» هو أيضا المجرد والقديم والأصيل. وبمعنى أدق فهو الفن الذي يتميز بالقيم الكلاسيكية القديمة لليونانيين القدماء، تلك القيم التي أثبت التاريخ صلابتها وبقاءها وعالميتها، دون أن تطغى عليها موجة حديثة أو اتجاه آخر جديد. وينطبق عليها تعريف أفلاطون للفن في «جمهوريته» بأنها:

«جمال الأسلوب، والهارمونية، والرشاقة والإيقاع الجيد والبساطة والفكر النبيل والشخصية المعتدلة المنظمة».

وفي الموسيقى نجد الكلاسيكية تتبلور تجاه منتصف القرن الثامن عشر على يد «كارل فيليب أيمانويل باخ» الذي وضع الأساس ومهد الأرض لعظماء الكلاسيكية الكبار «هايدن» و«موتسارت» وبتهوفن» وقد ترعرع هذا الفن الموسيقي «المجرد» في أرجاء المحيط الأوروبي الأرستقراطي وبتسهيلات من إمكانيات هذه الطبقة ذات السلطة والثقافة. والى جانب الألماني «كارل فيليب ايمانويل باخ» نجد «سمارتيني» الإيطالي وعددا من المؤلفين الألمان من معاصري مدارس «مانهايم» و «برلين» و«فينا». وهم الذين أسهموا بإنتاجهم في بلورة هذا الفن والوصول به إلى قمة التطور الذي تحقق على يد عظمائه الثلاثة هايدن وموتسارت وبتهوفن الذين أخصبوا الموسيقية بالأعمال الآلية والمؤلفات الأوركسترالية مثل السيمفونية والسوناته والرباعي الوتري والكونشرتو الكلاسيكي المتطور. وفي الكلاسيكية نجد استمرارا للموسيقى الدينية ولكن بقلة ملحوظة أمام ازدهار ونماء الموسيقى الآلية بقوالبها الجديدة المزدهرة.

وفي فرنسا تجد الكلاسيكية تطورا طبيعيا في لوحات «بوسان» و «لينان» وأبرات «لولي» ومسرحيات «كورني» و «راسين» وقد اتجهوا إلى الأسلوب المتحضر الراقي الذي يعكس المجتمع الأرستقراطي لبلاط «لويس الرابع عشر».

كان هناك تحول في الملامح الفنية من الضخم إلى الصغير الدقيق ومن

المتكلف المترفع إلى البسيط الواضح المتواضع.

اتجهت السيمفونية الكلاسيكية إلى اتباع قالب السوناته الآلية إلا أنها بالطبع كتبت للأوركسترا بدلا من البيانو أو الهاربسيكورد. كما أن الرباعية الوترية اتبعت أيضا نفس قالب السوناته الذي كان قد تبلور على يد «سكارلاتي» وكارل فيليب ايمانويل باخ «ثم وصلت إلى قمة نضجها على يد «هايدن» وموتسارت و«بتهوفن». ومن العوامل التي تكاملت مع القوالب الكلاسيكية المسيطرة هذه نجد تطورا في أساليب الأداء بإمكانياته المتجددة في التعبير-من قوة وضعف وتفاوت في السرعات والألوان. ولا يفوتنا التنويه بمدرسة «مانهايم» التي شهدت قمة تطور فنون الأداء الاوركسترالي والتي ساعدت على نمو وازدهار السيمفونية والكونشرتو الكلاسيكي.

ولقد كتب كل من هايدن وموتسارت للأوركسترا المكون من 25 إلى 35 عازف والذي يشتمل في أغلب الأحيان على زوج من كل آلة نفخ «الفلوت-الابوا-الفاجوت-الكورنو-الترومبيت» وزوج من آلة التمباني فضلا عن العائلة الوترية بمجموعاتها «الفيولينة الأولى والثانية والفيولا والتشيلو والكنترباص» ولقد سمي هذا التكوين بالأوركسترا الكلاسيكي وسمي أيضا بعد ذلك في العصور اللاحقة بأوركسترا الحجرة الكبيرة.

وقبل أن نتعرض إلى عظماء مؤلفي الكلاسيكية الثلاثة، يجدر بنا الإشارة إلى أن الموسيقى الكلاسيكية استمدت جذورها من الأسلوب البسيط المرح لأغنية رجل الشارع بفينا، التي استمد منها هايدن وموتسارت روح البساطة والرشاقة والمرح، إلى جانب تحضر وأناقة اللحن الفرنسي مع غنائية الموسيقى الإيطالية ووضوحها، هذا إلى جانب رد الفعل الألماني على الضخامة البوليفونية والتعقيد الذي كانت قد تميزت بها فنون الباروك هناك. فموسيقى الكلاسيكيين تعبر عن البناء الموسيقي نفسه، والصوت الموسيقي الجميل في توازنه ورشاقته ومقاميته وبنائه، بل وأدائه أيضا. أي أن التعبير الكلاسيكي هو تعبير موسيقي مجرد، يتناول جمال الصنعة الموسيقية والإحساس بالأصوات والإيقاعات والهارمونيات والآلات والتوازن ونوعيات القوالب وتشكيلاتها ومعمارياتها، ولذلك فإن الصنعة الموسيقية قد شهدت قمة تطورها على يد الكلاسيكيين العظماء.. تلك الصنعة التي وصلت بالقوالب والعلوم الموسيقية إلى أعلى مراتبها وأسس إمكانيات التعبير.

استعمل كل من هايدن وموتسارت لغة موسيقية كلاسيكية واحدة، فقد جمعت بينهما ظروف متقاربة في الثقافة والخبرة والبيئة واللغة والزمن.. وقد استعملا الجمل الموسيقية النقية السلسة المنمقة بقفلاتها الواضحة المعبرة وبمضمونها اللحني البسيط الذي يلصق بالذاكرة بسهولة وبساطة. ولقد اعتبر هايدن أبا السيمفونية والرباعية الوترية رغم أنه لم يتزعمهما.. ولكنه وصل بهما إلى قمة الإتقان والإبداع الكلاسيكي في نماذج عديدة خصبة منها أكبر عدد من السيمفونيات كتبها مؤلف موسيقى على الإطلاق وهو 104 سيمفونية.

أما موتسارت العظيم فقد وصل بالصوت الموسيقي إلى قمة إمكانيات التعبير وحقق نجاحا عبقريا براقا في كل قالب موسيقى تناوله وخاصة سيمفونياته الواحدة والأربعين إلى جانب رباعياته الوترية وأعمال الكونشرتو الفريدة التي وصل فيها إلى قمة الإتقان والإبداع. ولقد أسس كل من هايدن وموتسارت أسلوبهما السيمفوني على الافتتاحية الإيطالية (السيمفونيا) وعلى مدارس الأداء الآلي بكل من «مانهايم» «وفينا». كما أن موتسارت أوجد التوازن في الأوبرا بين ما هو موسيقي وما هو درامي، واستفاد من خبرات الإيطاليين السابقين وخاصة مونتفردي، وهو الذي استعان بالأوركسترا السيمفوني الكبير نسبيا في أداء الأوبرا.

أما العملاق الأعظم بتهوفن (1770-1867) فقد عاش في المرحلة الأولى من حياته في ظل الكلاسيكية واستمد منها تعاليمه وخبرته وجوهر أعماله وكتب فيها دررا رائعة هي أعماله الأولى، ثم قام هو بعد ذلك بالتجديد الذي تمثل في التحرر من قيود القوالب الكلاسيكية الرصينة مما أدى إلى الرومنتيكية بفضل ما تحقق للموسيقى على يديه من ارتباط بالفكر الثوري والتعبير عن ذاتية المؤلف، والارتباط بالطبيعة، وتطويع القوالب الموسيقية لأفكاره الثورية التي انطلقت متحررة بعد شرارة الثورة الفرنسية وحكم الشعب لنفسه والانقلاب الصناعي. فقد حرك الفن الموسيقى إلى آفاق جديدة في التعبير والإمكانيات تميز بها القرن التالي-القرن التاسع عشر- وعرف بالعصر الرومنتيكي. إلا أن الكلاسيكية ظلت هي المرجع التاريخي والمنبع الأصيل الذي يعود إليه جميع المؤلفين لالتماس العلم والبناء والقيم التي حكم عليها الزمن بالخلود والقوة والحياة..



هايدن.. ابو السيمفونية

العصر الرومنتيكي

الرومنتيكية هي أسلوب فني في الكتابة الموسيقية، كان سائدا بشكل مركز وبضرورات التداعي الطبيعي لظروف المجتمع العالمي بأوروبا في القرن التاسع عشر من بدايته حتى نهايته (1800-1900)، ولا تعتبر تلك الفترة الزمنية وعاء وحيدا لهذا الأسلوب الموسيقي.. لأن الرومنتيكية وجدت أيضا قبل ذلك وبعده. فلا توجد عوامل فاصلة بين عصر وآخر أو أسلوب وما يناقضه من أساليب. فالرومنتيكية كنقيض للكلاسيكية كانت سائدة أيضا في الكثير من أعمال العصر الكلاسيكي-في بعض أعمال هايدن وموتسارت مثلا-كما أن الكلاسيكية بقيمها العلمية ومثالياتها في البناء والرشاقة والتوازن والقوالب الرصينة ظلت سائدة في مؤلفات الكثير من الرومنتيكيين مثل بتهوفن-مندلسون-و برامز.

ولفظ رومنتيكي يعني خيالي غير منطقي مرتبط بالصورة البصرية، وفي الفن الموسيقي نجد أن الرومنتيكية تمجد اللحن على حساب القالب والبناء وتربط بين اللحن وعناصر أدبية أو طبيعية أو مادة مصورة.. أي أن الرومنتيكية هي أسلوب يربط بين الموسيقى وعناصر خارجة عن جوهرها وكيانها مثل الطبيعة والبيئة والشعر والأدب وما إلى ذلك.. كما أنها موسيقى توحي بفكرة أو قصة أو منظر أو تاريخ وهي أيضا «الموسيقى ذات البرنامج» التي كان يقصد بها «ليسِتّ» الموسيقى التي تتبع في تأليفها موضوعا مكتوبا أو برنامجا واضحا محددا لها كمقدمة تضع المستمع في إطار الجو العام لأحاسيس وأفكار وصور الموسيقى المراد أداؤها. وذلك على عكس «الموسيقى المجردة» وهو الاصطلاح الدال على الكلاسيكية، فلا نربط بين الموسيقى الكلاسيكية وموضوع معين أو فكرة توحي بها بشكل مباشر، ولكن التعبير الموسيقي يكون عبارة عن الجمال الموسيقي الذي ينبعث من التوازن والتناسق والتفاعل بين الألحان والإمكانيات العلمية للبناء الموسيقي الرصين وإمكانيات الكتابة الموسيقية في إطار القوالب الموسيقية المحددة. أي أن أحد الفروق بين ما هو كلاسيكي ورومنتيكي في الموسيقى هو الفرق بين «الموسيقى المجردة» و«الموسيقى ذات الموضوع أو البرنامج».

وفي الأدب نجد أن الرومنتيكية هي تفضيل للضخامة والصورة الأخاذة الملحة والعاطفة المبالغة والجمال غير المنتظم وغير المتناسق.. نجدها تفضيلا

لذلك على الشكل المنمق المتكامل المتوازن. هي التضحية بالقالب والشكل من أجل الموضوع.. ولا أقول المضمون.. لأن الكلاسيكية التي شهدت في القرن الثامن عشر قمة إمكانيات البناء والقالب والشكل كانت أيضا ذات مضمون.. وهو ما يوحي إليه الشكل نفسه.. فالقالب والبناء القوي المتوازن يضم بالتبعية والضرورة مضمونا سليما صحيحا.. هو الجمال الموسيقي الناتج عن البناء المتطور والاستعمال الجيد للصنعة الموسيقية نفسها.. ومن الواضح أن أي عمل كلاسيكي مجرد.. يشمل على عاطفة وأحاسيس تعكس روح المؤلف والعصر.. مهما كان ذلك غير باشر وغير مبالغ فيه.. إلا أن الرومنتيكية هي تجسيد للعاطفة ومبالغة في الانفعال بل وتضحية بقيم البناء والتوازن والشكل الموسيقي من أجل التعبير الشخصي عن الأحاسيس والمواضيع المرتبطة بالحياة والتي يلصقها المؤلف بالموسيقى. الكلاسيكية هي الموضوعية الموسيقية بينما الرومنتيكية هي الفردية الذاتية، هي نفس المؤلف ورغباته، فهي الشخصية.. وتجسيد إخضاع الكتابة الموسيقية لأحاسيس المؤلف وأفكاره..

يضم العصر الرومنتيكي أشهر وأعظم مؤلفي التراث الموسيقي بوفرة لا يتمتع بها عصر آخر من العصور الفنية.. ولذلك فإن البشرية تدين لهذا العصر بالسعادة البالغة التي حققتها أعمال هؤلاء أمثال بتهوفن-برامز-شومان-شوبان-تشايكوفسكي-ليست-فاجنر.. ومئات غيرهم من العمالقة الذين عبروا عن نماذج لشتى أحاسيس البشر في كل مكان وزمان..

لم تكن الحركة الرومنتيكية في الموسيقى منعزلة عن الحياة فقد كانت جزءا من حركة شاملة في كل بلاد أوروبا وخاصة ألمانيا وفرنسا وفي سائر الفنون. وقد كان ممثلوها في الأدب الإنجليزي هم و«والتر سكوت» و «كوليريدج» و «وردزورث» الذين كان لهم أثرهم بالتالي على تيار الأدب العالمي بوجه عام.. ولقد ظهر في هذا العصر لأول مرة تأثير قوي لفنون الأدب والرسم على الموسيقى وقد تبلور ذلك في الميول الأدبية الجديدة لبعض كبار مؤلفي الموسيقى الرومنتيكيين أمثال «فيبر» و «شومان» و «ليست» وفاجنر إلى الفلسفة والأساطير الخاصة بشمال أوروبا، بينما ركز «شومان» على الحركة الأدبية الرومنتيكية السائدة في بلاده، أما شوبان فقد شدته أشعار مواطنه البولندي «ميكيفتس» و«برليوز». تعصب للشاعر الإنساني

القديم شكسبير.. كما أن «ليست»، ارتبط فكريا ووجدانيا بالشعراء الفرنسيين وعلى رأسهم «لامارتين».. وهكذا ارتبطت الفنون والآداب، وعكست على بعضها البعض من وسائل تعبيرها واتجاهاتها الفكرية والحسية.. وقد تطور ذلك إلى أحد جوانب الرومنتيكية الضخمة وهو المدرسة القومية والتي بلورت الأحاسيس القومية لمؤلفين من روسيا مثل «كورساكوف» و«بورودين» وبولندا مثل «شوبان»، والمجر مثل «ليست» جعلتهم يكتبون الحان بلادهم الشعبية أو أسلوب الألحان الشعبية في موسيقى عالمية تتغنى ببلادهم وتمجد ربوعها وتاريخها وشعبها.. وتنفض التراب عن الملامح القومية المميزة للحن والإيقاع والمقامية لكل شعب من الشعوب، وبالطبع فإن الحركة القومية شهدت نمو قوالب جديدة وأساليب مبتكرة في التعبير أضيفت إلى حصيلة التراث العالمي من الروائع والأمجاد التي تتغنى بها البشرية حتى الآن، وفي إطار هذه المدرسة كتب «ليست» رابسودياته المجرية و «شوبان» مازوركاته وأعمال البولونيز الشهيرة و«دفورجاك» رقصاته السلافية..

وواصلت الحركة الرومنتيكية مسيرتها حتى بداية القرن العشرين حتى شهدت تذمرا وانشقاقا من بعض اتباعها أمثال «ريتشارد شتراوس» و«إلجار»، كما شهدت نشأة مدرسة جديدة هي «التأثيرية» التي أسسها الفرنسي «ديبوسي» كانعكاس لتيار التأثيرية في الفن التشكيلي الفرنسي على يد «مونيه» و«رينوار» وفي أشعار «مالارميه» التأثيرية أيضا.

وواجهت الرومنتيكية جحودا من بعض المؤلفين الذين تبنوا تيارات مضادة منها الحركة المضادة والكلاسيكية الجديدة Neo-Classicism على يد كل من «سترافنسكي» و«بارتوك» اللذين بحثا عن عاطفة أقل تتناسب مع المجتمع المادي المعاصر.. أو عودة إلى الكلاسيكية لإنقاذ القوالب الموسيقية التي دمرت على يد المتطرفين من الرومنتيكيين في بحثهم عن المبالغة في العواطف وربط الموسيقى بالحياة والبيئة والإنسان والفنون الأخرى على حساب القيم الموسيقية نفسها والقوالب والتوازن والرشاقة وعلوم الكتابة والصنعة والحرفية الموسيقية..

واستمرت الرومنتيكية كتيار لا يرتبط بفواصل زمنية استمرت حتى في موسيقى القرن العشرين تماما كما كانت سائدة حتى بين طيات الكلاسيكية..

رغم أن زمنها وعرشها يمتدان بين سنوات القرن التاسع عشر. وهذا أمر طبيعي فكما قال الفيلسوف الموسيقي هوفمان: «الموسيقى هي أكثر الفنون رومنتيكية بل أنها أكثر الفنون تأصلا في الرومنتيكية لأن موضوعها الوحيد هو اللانهاية والانطلاق الحر..».

في بداية القرن التاسع عشر (عام 1800) كانت النزعة الرومنتيكية قد غمرت كل أوروبا في كل مجالات الفنون.. فقد بدأت الحركة في القرن الثامن عشر خاصة في الأدبيين الألماني والإنجليزي، إلا أن ثمارها لم تظهر إلا مع بداية القرن التاسع عشر، فالثورة الفرنسية وما صاحبها من نمو لسلطة الفرد وحكم الطبقة العاملة وحرية التعبير وانتهاء الملكية والانقلاب الصناعي كل ذلك جاء نتيجة للكتابات الأدبية والفلسفية خاصة في فرنسا.. لذلك فإن الأدب كان سابقا على الموسيقى في رومنتيكيته لأن الثورة والعنف والمقاومة والتعبير عن الذات كلها مشاعر رومنتيكية لا تسمح بها الكلاسيكية الهادئة الرزينة التابعة لطبقة الحكام والملوك والنبلاء. أما الرومنتيكية في الموسيقى فقد جاءت انعكاسا للثورة الفرنسية وصورة المجتمع الأوروبي الجديد الذي تحرر فيه الفنان وبدأ ينظر إلى داخل نفسه ليعبر عنها بحرية وبدأ يعكس حرية الفرد وحرية المجتمع كما بدأ يعبر عن البيئة التي أحس أنه منها وهي منه بعد أن كان خادما لها، وأدى ذلك بالطبع إلى حرية التعبير الموسيقي وزيادة عدد آلات الأوركسترا لتتناسب مع قاعات الكونسير التي امتلأت بالجماهير.. بعد أن كانت في غالبها في صالونات القصور وقفا على الطبقة الأرستقراطية.

عبر الموسيقي الجديد عن الثورة والحرية والعاطفة، عبر عن نفسه بعد أن كان يكتب الفن الكلاسيكي المجرد، ونمت القوالب الموسيقية الحرة الجديدة وتآكلت القوالب الكلاسيكية الرصينة لخدمة التعبير الذاتي الحر للفنان الجديد الذي لم يتوان عن إدخال تجارب جديدة لإحداث أصوات موسيقية مبتكرة ومزيج جديد من الآلات للحصول على ألوان أوركسترالية جديدة..

وهكذا نما الأوركسترا وتطور وأضيفت آلات جديدة وازدادت التجارب حتى شملت مزيجا من أنواع الكورال المختلفة والأوركسترا الكبير.. وزاد الطول الزمني للسيمفونية وتطور قالبها ميلا للتحرر من قيود القوالب

الكلاسيكية التي كانت بدقتها والتزامها تعتبر المجال الغالب للتعبير الموسيقي الجيد.. وتطورت الأوبرا واندمجت بها سائر الفنون والشعر والدراما والفلسفة والغناء والموسيقى في بوتقة «الدراما الموسيقية» التي تزعمها «فاجنر»، كل ذلك لتحقيق ذات الفنان ولتحقيق المزيد من التجارب التي أصبحت ضرورة في المجتمع الفكري الثوري الصناعي الجديد.. المجتمع الذي قربت فيه المسافات بين الدول واستقلت فيه إرادة الفنان وتوحدت فيه الأحاسيس ونوقشت فيه المبادئ والأديان والسياسة والفكر والفن والفلسفة.. المجتمع الذي شهد نظريات التطور والارتقاء التي نادى بها «داروين» وما تبع ذلك من بلبلة في الفكر وتغيير في المبادئ.

إن التيار الموسيقي الجارف لتمجيد الفرد ولتحقيق ذات الفنان أدى إلى نمو وإبراز إمكانيات العازف المنفرد وتسليط الأضواء عليه. فنمت إمكانيات العزف سواء في مجال الأداء (إعادة الخلق) أو في مجال التأليف الموسيقي نفسه فقد اهتم المؤلفون بإبراز مهارات العازفين المنفردين لتمجيد عبقرياتهم وكان الكثيرون من هؤلاء المؤلفين عباقرة في الأداء في نفس الوقت فنجد «باجانيني» في إيطاليا أعجوبة في التأليف وشيطانا في الأداء، يمتلك قدرات في الأداء وصفت بأنها غير بشرية. و«ليست» المجري الذي سيطر على البيانو كعازف ومؤلف على السواء مع زميله البولندي الثائر «شوبان» وغيرهم من عباقرة التأليف الذين كتبوا لأنفسهم أو لغيرهم من العازفين المعجزين إمكانيات معقدة هائلة تستعرض عبقرياتهم. ومن كل ذلك نشأ تيار (البراعة المعجزة في العزف) Virtuosity ؛ وهو اتجاه رومنتيكي فردي ذاتي أدى إلى تطوير قوالب موسيقية مثل الارتجالات والكابريتشيو والتنويعات.. الخ. وبالطبع فإن مهنة قيادة الأوركسترا أيضا قد تطورت وأصبحت لها دراسات وأصول وقواعد، فهي ممارسة معقدة تتناسب مع أهميتها في الربط بين الأعداد والنوعيات الهائلة للآلات الاوركسترالية والأصوات البشرية الجماعية والفردية..

إن تاريخ الرومنتيكية يرجع إلى يوم 7 إبريل من عام 1805 وهو اليوم التاريخي الذي شهد العرض الأول لسيمفونية بتهوفن الثالثة (البطولة). فهذا المؤلف الموسيقي العظيم ولد قرب نهاية القرن الثامن عشر(عام 1770) وعاش كلاسيكيا ملتزما في نصوصه الموسيقية رومنتيكيا ثائرا في أحاسيسه

وأنغامه. كان يترقب الثورة على الحكام والإقطاع وذوي النفوذ الذين طالما سخروا الفنانين كالخدم في قصورهم وأبى هو إلا أن يكون سيدا حتى في أضخم القصور. وما أن نشبت الثورة الفرنسية حتى مجد نابليون بهذه السيمفونية الخالدة التي عبر فيها عن البطولة ورثاء الشهداء.. وبدأ بها أسلوبا جديدا كان صرخة ثورة ونذير انتقال بالفن الموسيقي إلى الرومنتيكية التي عاشها في سنوات حياته التالية التي تقع في القرن التاسع عشر، عصر الرومنتيكية وكأي عمل رائد معجز هاجمه النقاد الذين لم يكونوا قد اعتادوا بعد أن يستمعوا إلى الموسيقى الثائرة التي تدلي ببيان، ثورة على السائد والمألوف. إن مفهوم الرومنتيكية في الموسيقى لا يختلف كثيرا عن النقد الذي لاقاه بتهوفن في سيمفونية «البطولة» هذه. فقد قالوا عنها أنها «جريئة» و «متوحشة» و«خيالية» «لها طول غير عادي» فهي تستمر خمسين دقيقة بدلا من السيمفونية الكلاسيكية التي يندر أن تتخطى الثلاثين دقيقة. ويضيف النقاد: «إنها تمثل اتجاها جديدا تتجسد فيه عناصر الخيال والخرافة والتحرر من القوالب والابتكار الجريء فضلا عن التعقيد والصعوبة في الأداء.. وكل ذلك يمثل العناصر الرئيسية للتعبير الرومنتيكي لأغلب الأعمال التي تمخض عنها القرن التاسع عشر..

وبالرغم من أن أساليب الكتابة الموسيقية اختلفت وتعددت في القرن التاسع عشر فإن ثلاثة اتجاهات أو مراحل منها ظلت بارزة متجسدة وهي «البطولي» لم يمثله بتهوفن و«الشاعري» ويمثل جيل الشبان الرومنتيكيين: شوبرت وشومان وشوبان، وأخيرا الرومنتيكية المتطرفة ويمثلها فاجنر «وبروكنر» و«مالر». كما أن هناك رأيا لا يختلف عليه اثنان وهو أن بتهوفن قد جسد في كتاباته الموسيقية روح الفكر والثقافة والتجريد والجمال التي تميزت بها الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، وفي نفس الوقت تمكن من شحن موسيقاه بالحس الرومنتيكي الثوري البطولي وأن يطبع كل ذلك ببصمة البيئة والطبيعة. ورغم أنه لم ينقل صورة واقعية مادية حرفية للطبيعة ولا لمشاعره، فإنه تمكن من أن يثير في نفوس سامعيه الأحاسيس بهذه العناصر الرومنتيكية سواء كانت بيئية أو طبيعية أو مجرد أفكار وآراء. ولقد جاء نشيد السعادة للشاعر الألماني شيلر تتويجا لسيمفونيته التاسعة (الكورالية) التي أدخل عليها لأول مرة في التاريخ أربعة مغنيين

منفردين يمثلون الأصوات البشرية للنساء والرجال بالإضافة إلى الكورال الكامل، وبهذا فهو يرمز لنا بسائر البشر ويجعلهم يدعون إلى الحب والسعادة والإخاء.. كل ذلك بتعبير بطولي مشحون بأسمى المشاعر والأحاسيس.

وفي المرحلة الأخيرة من الرومنتيكية نجد «فاجنر» وقد نشر أصواته الغنائية والموسيقية على المغنين والعازفين بتشابك متداخل بحثا عن أصوات جديدة ومكونات تعبيرية كثيفة، كما استخدم انتقالات هارمونية تعصر الأحاسيس وتشحن العقول بالجيد من الألوان التي لم تكن مألوفة ولا متوقعة. وقد استخدم الطاقة الكاملة للأوركسترا الهائل الذي استعمله وسخر إمكانياته في الكتابة الموسيقية ليحقق الوحدة بين فنون الدراما مستعينا بالألحان الدالة التي شكلها بتحولاته لتتناسب مع تغير المواقف الدرامية في الأوبرا، وقد أدت هارمونياته الجريئة إلى النظريات الحديثة التي تبناها من بعده الفرنسي التأثيري «ديبوسي» والنمساوي «شونبرج» الذي تطرف في تحطيم الإحساس المقامي حتى وصل إلى اللامقامية والاثنى عشرية.

إن الرومنتيكية تحيا في كل العصور ولكنها تجسدت في القرن التاسع عشر وتطرفت وانساقت إلى تيارات الموجات الحديثة. ولكن كثيرا ما يبحث المعاصرون عن الجمال في لحن رومنتيكي معبر يشعرون معه بالقيم العاطفية للإنسان الذي يرفض دائما أن يتحول إلى آلة مهما اهتزت قيمه وتفوقت عواطفه فيعودون إلى الإنسان بلحن يحاكي مجتمع القرن التاسع عشر حيث الفكر والفلسفة والحرية والجمال.

5 الموسيقى المعاصرة

مصادر حديثة للإبداع الموسيقي

يختلف مفهوم الجمال في القرن العشرين عنه في القرون الماضية، لأن فلسفة الجمال ترتبط بإيقاع العصر وأحداثه وملامحه الهامة.. وعلى ذلك فقد بحث الفن عن مصادر جديدة تمده بمميزات العصر، وتجعله متلائما مع التطور العلمي الهائل في شتى العلوم ومظاهر الحياة الحديثة.. ولقد أدى هذا المفهوم الجديد إلى اتساع مجال الإمكانيات العلمية للتأليف الموسيقي بشتى جوانبه ونوعياته، وخاصة فيما يتعلق بالتقدم الهائل في دراسات الصوت ومصادره ومواده.. وكانت الاكتشافات في عالم الأصوات تتحرك بدوافع عامة مثل:

- إمكانية الحصول على أصوات شديدة الدقة والانضباط تتحدد بها الطبقة الموسيقية بشكل دقيق، بدلا من العزف البشري الذي يسوده الخطأ والتقريب للأصوات المطلوب أداؤها مهما كان العازف عبقريا وخارقا للعادة.

- الميل إلى أصوات الكون والفضاء الخارجي.. والى الاختيارية المحضة في انتقاء الأصوات وفقا لرغبات المؤلف بشتى الطرق العلمية الإليكترونية.

- الالتجاء في بعض الأحيان إلى الأصوات التقريبية دون تحديدها عن قصد، وذلك بهدف الحصول على الضجيج المميز للقرن العشرين.

وفي إطار هذه العوامل، يتحرك المؤلفون المحدثون بوسائل ثلاث للأداء الأصوات هي:

- استعمال آلات موسيقية حديثة وغير تقليدية..

- الحصول على أصوات جديدة تماما من نفس الآلات الموسيقية التقليدية المعروفة.

- تغيير وتعديل الآلات الموسيقية التقليدية واختراع آلات جديدة تؤدي الفرض من البحث عن أصوات جديدة تلائم الإنسان المعاصر.

ومن الهام جدا أن نوضح قيمة هذه المحاولات الحديثة وضرورتها على ضوء حقيقة هامة وهي أن الموسيقيين الأسلاف منذ قرون طويلة سابقة كانوا دائما يبحثون عن مصادر جديدة للصوت فيطورون الآلات الموسيقية.. ويصنعون آلات جديدة ويدخلون مؤثرات صوتية متجددة عن طريق التآلفات المستحدثة في علوم الهارموني.. والاتجاهات اللحنية في علوم الكونتربوينت والألوان المنسجمة أو المتعارضة في علوم التوزيع الاوركسترالي.. فضلا عن الإيقاعات المتعددة والمتشابكة والمتعارضة.. إلى آخر الاكتشافات والبحوث التي كانت في كل عصر، تعتبر جديدة على الجماهير.. ومع مرور الزمن تصبح قواعد عامة وأساسية في إمكانيات التأليف الموسيقي.

يذكر التاريخ أن إدخال الصمامات (الغمازات) على آلات النفخ النحاسية في عام 1815، غير في أصواتها ومنحها طابعا جديدا.. وكذلك بالنسبة لآلات النفخ الخشبية التي زادت مساحتها الصوتية وأصبحنا نحصل منها على إمكانيات جديدة لم تكن معروفة قبل إدخال التحسينات على صناعة الآلات في أوائل القرن التاسع عشر.

ولقد أضيفت العشرات من الآلات الموسيقية مثل الساكسفون والفانجر توبا.. وباستثناء الآلات الوترية فقد تغيرت أصوات آلات الأوركسترا بعد تطور صناعتها المطرد.

لقد أدت هذه التحسينات والتجديدات إلى مدارس جديدة للعزف والتدريب على هذه الآلات وأيضا أدت إلى إمكانيات جديدة في التأليف الموسيقي الذي استقى من المصادر الجديدة للصوت مادة ذات إمكانيات

أفضل ومساحات صوتية اكثر اتساعا وألوانا موسيقية أكثر تنوعا.

حاول بعض مشاهير مؤلفي القرن العشرين تغيير وسائل ضبط الآلات التقليدية من أجل الحصول على أصوات جديدة ومساحات صوتية أكبر.. أو من أجل تضخيم الصوت وتكبيره بوسائل علمية إليكترونية إلا أن أغلبهم مع ذلك لا يزال يعمل في إطار السلم الموسيقي التقليدي المكون من 12 صوتا.. أي السلم (الكروماتيك) الملون.

وكان لتطوير استخدام الموسيقى لمصاحبة العروض المسرحية أثره على البحث عن مصادر جديدة للصوت بآلات غير تقليدية.. ففي باليه بعنوان «الباليه الميكانيك» لجورج انثيل، نجد استخداما لصوت طائرة مروحية «هليوكوبتر» يخدم العرض المسرحي ويقدم ما لا تتمكن الآلات التقليدية من التعبير عنه بطرق مادية واقعية تتفق مع روح القرن العشرين. وفي التوزيع الاوركسترالي للعمل المسرحي المسمى «ماتش»، نجد المؤلف كيجل يستخدم صفارة البوليس بشكل واقعي لإيقاف الحركة المسرحية بمجرد سماعها.. وفي موسيقى «لاجارين هيلر» بعنوان «الآلة» نستمع إلى أصوات العاب الأطفال في الحركة الأخيرة.

وفي مجالات الغناء نجد ارتباطا أزليا بالكلمة الملحنة، وقد وجد المؤلفون المحدثون وسائل متعددة للخروج بأصوات جديدة من الكورال.. فنجد «شونبرج» مثلا قد ابتكر وسيلة للأداء الإلقائي نصف الغنائي بطريقة أصبحت تتميز بها مدرسة فينا الحديثة للأصوات البشرية الجماعية وهي تحدث تأثيرا بالمفاجأة تجعل المستمع يشعر بأن هذا أسلوب حديث مقنع للغناء أو الإلقاء والغناء مما يتمكن بشكل أسرع من التعبير عن عناصر المفاجأة والضياع التي تميز الحياة المعاصرة، ومنذ سنوات قليلة قام هنري برانت، ولوتسلافسكي باستخدام الكورال في تعبير جديد يستخدم في الصراخ والهمس ونصف الهمس الذي لا يكاد أن يسمع من أجل دواع درامية تتطلبها الأحداث المسرحية التي تصاحبها هذه الألحان، وبالرغم من أن المسرح كان هو السبب الأول في بعض هذه الابتكارات الموسيقية والغنائية إلا أنها أصبحت تقليدا موسيقيا عاما ومع مرور الوقت أصبحت تؤلف وتؤدى منفصلة تماما عن المسرح وبدون هدف درامي على الإطلاق، ولكن بهدف موسيقي حديث يعيش تجربة الأصوات الجديدة والمصادرة

الحديثة لهذه الأصوات.

وفي مجال آلات النفخ الخشبية (الفلوت-الاوبوا-الكلارنيت-الفاجوت) نجد أن أواخر القرن التاسع عشر قد شهد بداية لإصدار أصوات جديدة من آلة الفلوت واشترك في بحثها كل من (مالر) و (ريتشارد شتراوس). كان ذلك بالنفخ في الآلة بطريقة جديدة تصدر عنها أصوات جديدة لا تتميز بالنقاء وتسمى اللسان المفلطح Flutter Tongue. وبعد ذلك نجد أن تغيير وسائل النفخ في الآلات للحصول على أصوات جديدة قد امتد إلى باقي آلات النفخ على يد سترافنسكي-ريتشارد شتراوس-بريتن-شوستاكوفتش. كما ظهرت تعبيرات جديدة من الآلات النحاسية في عزف الجاز تسمى «ضرب اللسان» Slap-Tongue التي أصبحت تقليدا كثير الاستعمال في فرق الجاز الكبيرة، كما أن نفس أساليب الأداء طبقت بواسطة «جيرشوين»، و «كوبلاند» و«مورتون جولد».

ومن الأساليب الحديثة في الأداء استخراج الأصوات الطبيعية التي تسمى أحيانا بالسلسلة التوافقية في آلات النفخ.. وقد طلب ذلك سترافنسكي في أداء ثلاث آلات من الفلوت في مقطوعة طقوس الربيع بالاعتماد على أصوات السلسلة التوافقية.. وهي الأصوات التي يمكن الحصول عليها بزيادة ضغط الهواء من شفة العازف بدون استعمال مفاتيح (صمامات) الآلة.. وهذه الأصوات هي بلا شك طبيعة موسيقية جديدة مرتبطة بالعلم والتجربة والدراسة والتجديد.

وأصبح من الشائع في التجارب الحديثة تغيير (قطعة الفم) أي الجزء الذي ينفخ فيه العازف (المنفخ) أو (الريشة المزدوجة)، أو (الريشة الفردية) والتحكم فيها بطريقة تجعل من الكلارنيكت مثلا آلة جديدة ذات طبيعة صوتية مختلفة تماما عن كل ما هو مألوف وشائع ومتوارث.

أضيفت اصطلاحات جديدة تختص بنوعية الأداء تمكنت منها الآلات الموسيقية الحديثة والعازف البارع المدرب وتدون هذه الاصطلاحات مع كل ما ورثناه من اصطلاحات الأداء الكلاسيكية.. ومن الجديد (نحاسي-شديد الضغط في النفخ-قارض-بتأنيب وغضب)..

وفي العائلة الوترية من الأوركسترا تستعمل الآن بكثرة الأصوات الطبيعية المسماة (فلاجوليت) وهي التي تصدر صفيرا من الفيولينة تصل حدته إلى

أبعاد اكثر من المساحة الصوتية المعتادة.. كما أن العزف بالنبر بأصابع اليد اليمنى (وبدون استعمال القوس) تطور إلى إفراط في عزف النبر بأصابع اليد اليسرى بينما تعزف اليد اليمنى قفزان بالقوس.. وهناك جديد وهو العزف على ظهر آلة الفيولينة.. ثم أضاف جورج كرامب عزفا بالقوس بجانب أصابع اليد اليسرى التي تقوم بعفق الأوتار.. وهذا ينتج عنه صوت أجوف بدون رنين.. ولكنه صوت جديد وتعبير غير مألوف.

ومن الشائع الآن أن ينهض عازف البيانو في أثناء العزف ويترك أصابع البيانو الرئيسية ليمد يده إلى الأوتار في داخل البيانو ويعزف عليها بأن يجذبها بأصابعه.. وقد انتشر هذا الأسلوب في أعمال أغلب المؤلفين المعاصرين، ومن أهم رواد هذه الفكرة ذات التأثير الغريب حليم الضبع المؤلف. الموسيقي المصري الذي يعتبر من رواد الحركة الموسيقية المعاصرة في الولايات المتحدة الأمريكية.

هناك كاتمات الرنين المعروفة باسم (سوردينا) وهي تكتم الصوت وتغير من لونه وتعبيره.. ولقد اعتدنا ذلك في العائلة الوترية بالأوركسترا.. وأيضا في آلات النفخ النحاسية.. ولكن مؤلفي القرن العشرين وعلى رأسهم سترافنسكي طالبوا العازفين على آلات النفخ الخشبية باستعمال كاتمات خاصة للرنين.. وأصبحت الابوا من أهم هذه الآلات التي نحصل منها على ألوان جديدة تماما.. ولقد أدى ذلك إلى تطوير دائم متجدد في صناعة الآلات استجابة لرغبات المؤلفين الذين يبحثون دوما عن كل جديد في عالم الأصوات.

وفي مجالات (الآلات) الإيقاعية ذات الأصوات المنغمة قام (كارل أورف) بدور رئيسي في البحث عن مصادر جديدة لموسيقاه.. فصنع نوعا من الأجراس (التي تعزف بمطارق مثل الكسيليفون).. واستبدل بالقضبان المعدنية التي تعطي صوت الأجراس نوعا من الأحجار ذات الرنين الخاص المنغم.. وفقا لأطوالها المختلفة..

كما أن (شونبيك) تام بصنع آلة (مارينيا) وهي الشبيهة بالكسيليفون.. صنعها من المرمر لتعطي صوتا شديد الغرابة والغموض.. وعلى رأس الآلات الإيقاعية تطور استعمال (الفيبرافون) وشاع استعماله.. وهو يتميز بامتداد رنين أصواته لفترات طويلة.

أما عن الآلات الإليكترونية فهي من نوعين: الأول هو الآلات التقليدية مع تعديل بسيط وإضافة تكبير إضافي للصوت بطريقة إليكترونية. والنوع الآخر هو الآلات الحديثة التي صنعت وفقا لمبادئ جديدة تماما.

النوع الأول مرتبط بموسيقى الجاز والموسيقى الخفيفة.. أما النوع الثاني فهو الذي يدخل في أداء موسيقى الكونسير.. وهو الذي نرى فيه إمكانيات جديدة تماما لإصدار أصوات إليكترونية بآلات هي أيضا أجهزة إليكترونية تماما كالمحولات والمولدات والمحللات للصوت.. وهناك اتجاه يدرسون فيه أساليب وإمكانيات حضارات أوروبا القديمة.. والموسيقى الشعبية الأوروبية والموسيقات الآسيوية والأفريقية وحصلوا من ذلك على عودة إلى الإنسان البسيط الأول في قبائل أواسط أفريقيا على آلات موسيقية مصنوعة في بيئاتها المحلية بطرق شعبية متطورة وبطريقة ذاتية وقومية شديدة الارتباط بصانعها وتاريخه وحضارته وعلى إيقاعات نادرة وغريبة وجديدة على أسماع إنسان القرن العشرين.

أما عن موسيقى الضجيج والتقريب الموسيقي فهي أكثر أنواع موسيقى القرن العشرين تطورا من خلال الفرق الإيقاعية الكاملة ذات الآلات المتعددة والمتكاملة.. ومن خلال الآلات الجديدة التي تصنع وفقا لطلبات المؤلفين على أنماط آلات بدائية من حضارات أخرى غير أوروبية وغير أمريكية.. والموسيقى الإيقاعية وآلاتها هي بوجه عام أكثر الأنماط الموسيقية الحديثة انتشارا وشيوعا بين المؤلفين والعازفين والمستمعين على السواء وتمثل الاتجاه الذي تعتبر الأعمال الآتية علامات الطريق التاريخية له: طقوس الربيع لسترافنسكي-ايونيز لفاريز-تزيكو لوس لشتوكهاوزن. وقد تمكن العازفون من تنفيذ رغبات المؤلفين المحدثين بإصدار أصوات رديئة تعبر عن الضجيج والقلق..

من الآلات الموسيقية التقليدية الشائعة.. سواء بطريقة إيقاعية أو بطرق غير موسيقية-من وجهة النظر الجمالية الخاصة بالقرن الماضي-لأن جماليات القرن العشرين تشتمل على الضجيج والتعبير الصادر عن القلق والمتاهات التي يحياها الإنسان المعاصر الذي اصبح ضحية للحضارة والتطور وأصبح شديد الضعف أمام الآلات الحديثة الشديدة التطور والتي تستغني عن خدماته..

الموسيقى الإليكترونية

أصبح شائعا بين المجتمعات الموسيقية الأوربية والأمريكية أن نستمع إلى الجديد والجديد من الاكتشافات العلمية التي تخدم الموسيقى في مجالات التأليف والأداء والاستماع وأصبح العلم هو الأساس الذي تتمكن الموسيقى من خلاله أن تبني هرما من التقدم والتطور السريع. ومع تطور الأجهزة الإليكترونية المطرد يتطور الإبداع الموسيقي مرتبطا بالمعامل التي تضم أحدث ما وصل إليه العلم من أجهزة تتحكم إليكترونيا في الصوت وإصداره وتنويعه وتصنيفه وتحليله وتكثيفه إلى آخر ذلك من إمكانيات علمية اشترك فيها العقل الإليكتروني بالتأليف الموسيقي..

وهو بذلك لا يلغي الإنسان الفنان المبدع ولكن يعمل في خدمته، وبالتالي فإن المؤلف الموسيقي الإليكتروني أصبح يربط بين الثقافة الموسيقية التقليدية المتوارثة وبين الهندسة الإليكترونية، كما أن الكثيرين من مؤلفي الموسيقى الإلكترونية هم أنفسهم مهندسون إليكترونين وجدوا في التكوين الموسيقي الحديث متعة تجعل من إمكانياتهم العلمية وسيلة فنية جمالية.

ونشأت وتطورت مذاهب متنوعة لتأليف الموسيقى الإليكترونية أهمها ما يتم تسجيله في نفس مرحلة التأليف أي أنه يتم تكوينه إليكترونيا على أشرطة ولا توجد وسيلة لأدائه إلا إدارة الجهاز والاستماع إلى الشريط. وبعضها يتم عزفه وفقا لمدونات خاصة تشكل لغة جديدة تماما في التدوين الموسيقي، ويتم هذا العزف على آلات موسيقية إليكترونية أغلبها ذات لوحة مفاتيح تشبه مفاتيح البيانو وتصدر عنها أصوات متعددة وتأثيرات مختلفة يتم التحكم فيها وفقا لرغبة المؤلف ونوعيات الأصوات المطلوبة في العمل الموسيقي.

وبعد دراسة عملية لهذا النوع من الموسيقى، فإني قد تأكدت بالفعل من الإمكانيات المهولة لنوعيات الموسيقى الإليكترونية.. وما يمكن أن تؤديه لإنسان القرن العشرين من تعبير تعجز عنه الآلات الموسيقية التقليدية وإمكانيات الصوت البشري.. بالرغم من التطرف والمبالغة التي شوهت الكثير من هذه الأعمال مما جعلها ترتبط بالهندسة الإليكترونية أكثر مما تتسم بمسحة جمالية موسيقية وبالرغم من ذلك فإن اتجاهات جادة في هذا المجال تمكنت بالفعل من خلق تعبير موسيقي علمي ووجداني متطور..

يخدم الإنسان الجديد ويرفعه إلى مستوى العصر ويوحد بين إمكانيات التعبير الفني وبين التقدم العلمي بشكل يخدم الفن الموسيقي والإنساني المعاصر.

لقد بلغ عدد مؤلفات الموسيقى الإليكترونية عشرة آلاف عمل أو ما يزيد على ذلك كما أن عدد مؤلفي هذه الموسيقى يعملون فيما يقرب من 500 استديو إلكتروني مخصص لهذا الغرض. ولقد انتشر الصوت الإليكتروني الآن ليعم أنشطة الإذاعة والتليفزيون والسينما والإعلانات المذاعة كوسيلة تطعيم حديثة كما انتشر الصوت الإليكتروني أيضا في موسيقى الأطفال والأساطير، كما أن موسيقى الجاز أصبحت تعتمد بكثرة على الوسائل الإليكترونية مثل تقسيم الذبذبات الصوتية أو تأخير وإبطاء الأشرطة المسجلة أو تكوين ترتيبات صوتية. والموسيقى الإليكترونية هي التي تصدر عن مولدات صوتية تحدث ترتيبات صوتية إليكترونية يتم التحكم فيها بأجهزة تصدر نوعيات متعددة من النغمات المحددة وفقا لذبذباتها وتردداتها وانقساماتها المختلفة وهذه الأجهزة هي عبارة عن مولدات للإشارات الصوتية أو لموجات صوتية محددة النوعية من ناحية درجة التردد الكهربائية وسرعتها ونوعيتها. ومن أهم الموجات الصوتية ما يعرف (بالجب) وتظهر على الشاشة الضوئية على شكل موجات متعاقبة في انحناءات. ونوع آخر يسمى بالموجة (المربعة) وتظهر على الشاشة الضوئية بشكل مربعات متتالية ومتعاقبة. ونوع آخر يسمى (بالنبض) وهو هام جدا وهو موجات تظهر في شكل أعمدة متتالية وما يعنينا الآن هو أن المولد الإليكتروني يصدر موجات صوتية مختلفة لكل منها طبيعية صوتية ولون موسيقي خاص يرتبط بنوعيتها الإليكترونية.

وحتى نخرج من الشرح العلمي إلى المفهوم الجمالي العام لهذه الموسيقى فإننا يجب أن نتحدث في حدود هذه الأفكار الرئيسية من الكثير الذي تم لهذه الموسيقى إنجازه:

- الموسيقى الإليكترونية تعطينا ألوانا موسيقية لا تتمكن الآلات التقليدية ولا أي أوركسترا أو كورال من إعطائه عن طريق الأصوات الجديدة التي تولد إليكترونيا.

- باستعمال الموسيقى الإليكترونية نتمكن من الحصول على الأصوات

الموسيقية بدقة متناهية وبذلك نتخلص من الخطأ البشري الذي يقع فيه أي عازف مهما بلغت عظمته وإمكانياته.

- من خلال هذه الموسيقى، يتمكن المؤلف من كتابة موسيقى تقليدية عادية بألوان مختلفة وجديدة في الأداء كما يتمكن من توليد أصوات إليكترونية من الفضاء الخارجي وبأي وسيلة أخرى فضلا عن أنه يتمكن من مزج الأصوات المولدة إليكترونيا بأصوات آلات موسيقية تقليدية.

- تستطيع الموسيقى الإليكترونية أن تحول آلات الأوركسترا السيمفوني نفسها إلى آلات أخرى يعجز البشر عن صناعتها.. كأن نستمع مثلا إلى آلة الفلوت الصغير... .-وهي أكثر الآلات الموسيقية حدة-في طبقة أكثر غلظة من الكونترباص وهو أكثر الآلات الموسيقية غلظة في الطبقة الصوتية.

- عن طريق تغيير الفولت الكهربائي. أو سرعة جريان الشريط في جهاز التسجيل يمكن إحداث تنويعات صوتية متعددة.

- تتمكن هذه الموسيقى من تحديد السرعة في الزمن بشكل شديد الدقة بدلا من الأشكال الزمنية التقليدية التي تتناول نسبا زمنية هي الروند والبلانش والنوار.. الخ.

- يمكن استخدام إمكانيات التأليف المتوارثة ذات الأساليب البوليفونية والهارمونية بأساليب إليكترونية و بأصوات جديدة مقابلة.

- يتم الربط بين الموسيقى وعلوم الفضاء والصواريخ الحديثة، فتصبح الموسيقى فنا معاصرا بحق لا ينفصل عن منجزات العصر العلمية.

وفي الحقيقة لقد استنفدت الآلات الموسيقية التقليدية وسائل تعبيرها وقد حاول مؤلفو التأثيرية ومن أتوا بعدهم الحصول على أصوات جديدة من نفس الآلات الموسيقية التقليدية وأصبح ذلك معروفا الآن ولكنه غير طبيعي وغير وظيفي بالنسبة للآلات التقليدية مثل عزف الآلات في مناطقها الصوتية شديدة الحدة مما يجعلها تتحشرج.. أو جذب أوتار البيانو بالأصابع البشرية بدلا من طرقها بشواكيش تتصل بأصابع البيانو التي يتم العزف عليها.. أو العزف على ظهر آلة الفيولينة كما لو كانت طبلة.. ولكن الموسيقى الإليكترونية تعطينا نوعيات جديدة من الأصوات يتم توليدها كهربائيا أو تسجيلها من الموجات الصوتية البعيدة المسموعة من الإرسال الإذاعي.. أو تسجيلها من مؤثر غير موسيقي مثل كسر زجاجة أو الصفير فيها.. أو

العبث بالأسلاك.. أو تسجيل صوت صنبور المياه.. الخ. و يتم الحصول على الطبقات الموسيقية المحددة لهذه الأصوات الجديدة وفقا لتحديد الذبذبة العلمية المعروفة لكل نغمة موسيقية.. فمثلا إذا أردنا تسجيل لحن موسيقي تقليدي هو (دو مي لا صول) بآلة جديدة هي تسجيل لصوت خرير المياه أو فرملة سيارة مثلا فإننا نحدد الذبذبات الدالة على كل نغمة موسيقية..

دو = 262 ذبذبة في الثانية.

مي = 330 ذبذبة في الثانية.

لا = 440 ذبذبة في الثانية.

صول = 392 ذبذبة في الثانية.

وبسهولة تامة نتمكن من الحصول على هذه النغمات عن طريق أزرار تتحكم في الفولت وتجعل من هذا الصوت المسجل دو-مي-لا-صول-أداءً دقيقاً لا يمكن لعازف أن يقوم به إذا أردنا الحصول على أزمنة محددة لكل نغمة منها.. فإن ذلك يتم بالحساب الزمني وبدقة متناهية. فالنوتة الموسيقية أي الأصوات الإليكترونية يتم تسجيلها على شريط عادي بجهاز تسجيل و يكون طول الشريط محددا للاستمرار الزمني لكل صوت (فالنوار) مثلا طوله 4 سم على الشريط.. وعلى ذلك فإن الكروش يكون طوله 2 سم، وهكذا يتكون اللحن أو التكوين الموسيقي على الشريط.

والآن كيف يمكن كتابة خطوط لحنية متعددة مثل الهارموني أو الكونتر بوينت أو حتى أصوات إيقاعية؟

إن ذلك يتم بتسجيل الصوت الثاني (أي الخط اللحني الثاني) على شريط ثان.. والصوت الثالث على شريط ثالث وهكذا وفي النهاية يتم عزف هذه الخطوط اللحنية معا وفي وقت واحد وبدقة متناهية، ويتم تسجيلها على شريط جديد يكون خلاصة التجربة. وبطرق مماثلة يتم مزج الأصوات المختلفة الطابع بما يقابل فن التوزيع الاوركسترالي، فكل خط لحني يمكن أن يتم تسجيله بآلة موسيقية مختلفة أو بتعبير صوتي مختلف، فالخط الأول مسجل من صوت قزقزة لب والثاني من فرقعة بالونة والثالث مواء قطة.. وهكذا يتم مزج الأصوات الجديدة لتكون توزيعا صوتيا جديدا تماما.. لو استمعنا جيدا إلى تسجيل لحني صغير من كونشرتو الفيولينة

لبتهوفن مثلا يقوم بعزفه أعظم عازفي الفيولينه في العالم لوجدنا حقيقة عجيبة وهو أن العزف يتم خطأ في بادئ الأمر ثم يتم تصحيحه بعد ذلك لاشعوريا من إصبع العازف، ويمكن الاستماع إلى ذلك بوضوح لو أدرنا شريط التسجيل بسرعة أبطأ من السرعة الأصلية وهذا هو ما يعرف بالخطأ البشري الذي يعتبر من ناحية أخرى فلسفية سرا من أسرار الجمال التعبيري الإنساني.. وفي الموسيقى الإليكترونية يتم التخلص نهائيا من الأخطاء البشرية في العزف لأننا نتمكن بسهولة من الحصول على كل صوت بدقة تامة وذلك بتحديد عدد الذبذبات الدالة على النغمة الموسيقية بدقة شديدة.. وإذا اعتبرنا أن مسافة البعد الموسيقي هي 48 ذبذبة في الثانية، فإننا يمكن أن نحصل على أصوات جديدة إليكترونيا لا يمكن إطلاقا للموسيقى التقليدية أن تصدرها.. فمسافة ثمن صوت مثلا هي شيء متناهي الدقة ويستحيل عزفه بدقة ولكن عن طريق توليد الأصوات وتحديدها إليكترونيا نستطيع أن نحصل على تقسيمات للبعد الموسيقي الكامل (تون) يبلغ كل منها 1/48 من تقسيمات البعد.

ويتم تسجيل مقطوعة موسيقية بآلة الفاجوت فلا.. وتقوم بعد ذلك بالاستماع إليها في طبقات أخرى شديدة الحدة.. وفي طبقات أخرى شديدة الغلظة.. وبذلك يتحول الفاجوت إلى نوعية جديدة من العائلات الموسيقية لا يمكن صناعتها.. فنسمعه حادا مثل الفلوت الصغير ولكن بطابع جديد هو طابع الفاجوت.. ونسمعه أكثر غلظة من الكنتراباص ولكن بلون جديد.. ثم نسمعه ممزوجا مع أصوات إليكترونية جديدة يتم توليدها.. ثم نستمع إلى نفس التسجيل في مقامات موسيقية متعددة.. وكل ذلك يتم عن طريق تغيير سرعة دوران الشريط وتغيير، الفولت الكهربائي بمقاييس دقيقة وأجهزة متطورة.

لقد صنعت آلات عديدة يتم العزف على أغلبها من خلال أصابع تشبه أصابع البيانو.. ولكنها تصدر أصواتا إليكترونية يتم توليدها كهربائيا وفقا لرغبة المؤلف.. وبالنسبة لهذه الآلات ذات الأصوات الرائعة فإن أنواعا متعددة من التدوين الموسيقي قد تم تحديدها للأداء الإليكتروني.

الموسيقى العربية تتضمن عددا هائلا من المقامات التي تشتمل على ربع البعد وثلاثة أرباع البعد.. وهي الأبعاد التي لا توجد أيضا في إطار التقسيم

الموسيقي الغربي الشائع (12 تون).. وبالرغم من أن البحوث الغربية هذه لا تهدف بشكل مباشر إلى خدمة الأداء الموسيقي العربي وتطوير استعماله لإمكانيات تعدد التصويت مثلا، أو لاستعمال مزيد من الآلات التي يتعذر استعمالها حاليا لعدم احتوائها على أبعاد السلم العربي.. بالرغم من ذلك، فإن بحوثا مماثلة خاصة بالموسيقى العربية، يمكن أن تساهم إيجابيا في خلق تعبير جديد من المقامات العربية المتوارثة يعتبر تطويرا جديدا لموسيقانا.. إلى جانب المحافظة على كل ما هو تراث وتقاليد..

المسرح الموسيقي في القرن العشرين

ارتبط المسرح بالموسيقى منذ آلاف السنين.. وشهدت الحضارات القديمة مسرحيات يرتبط فيها التمثيل بالغناء مع العزف والرقص على السواء.. لان المسرح كان دائما البوتقة التي تنصهر فيها وتتبلور منها سائر الفنون.. وتطورت فنون المسرح واتخذت مسارات مستقلة في المجالات الدينية والدنيوية، ثم مجالات الدراما المستقلة عن الموسيقى والغناء، والموسيقى والغناء المستقلين عن الدراما المسرحية. وبعد ذلك اجتمعت فنون الدراما مع الموسيقى والغناء في الأوبرا التي تطورت في أواخر القرن التاسع عشر إلى الدراما الموسيقية حيث تتزاوج فنون الشعر والدراما والموسيقى والغناء والديكور.. وينعكس كل منها على الآخر من أجل الدراما الموسيقية ككل يجمع سائر الفنون.

ولكن هناك نوعيات متعددة من فنون المسرح الموسيقي تضاربت الأقوال والآراء فيها فمنها ما هو مسرح درامي مستقل يستخدم الموسيقى التصويرية لتعميق الحدث الدرامي بالعناصر السمعية الموسيقية. ومنه ما هو مسرح درامي بحت ولكنه يستخدم الصوت البشري في أغان جماعية مع الموسيقى في فقرات محددة بهدف التنويع والإثارة والإثراء.. ومنه ما هو روايات مسرحية تتخللها فقرات غنائية فردية وجماعية وفواصل موسيقية وأخرى راقصة بطريقة أو بأخرى وكل ذلك بالطبع يختلف عن فن الأوبرا الذي هو دراما موسيقية غنائية ملحنة بكاملها لكافة المجاميع الغنائية وبشتى الألوان الاوركسترالية. كما إنها تختلف عن فن الأوبريت التقليدي الذي لا يختلف كثيرا عن الأوبرا إلا في أنه خفيف مرح وتتخلله فواصل من الإلقاء السريع

بهدف الإسراع بالحدث الدرامي الذي كثيرا ما يتباطأ بسبب الأغاني المتتالية..

وحتى تتبلور صورة المسرح الموسيقي ومفهومه في القرن العشرين، فإننا نستعرض معا المسرح المعروف باسم Musical أي الموسيقي.. حتى نهتدي به في تصنيفنا للمسرح الغنائي المعاصر والذي كثيرا ما تطلق على رواياته المسرحية تسميات منها الأوبرا والأوبريت ولكنها تكاد تكون أقرب إلى المسرح الموسيقي الذي تطور وتبلور وأصبحت له تقاليد راسخة في الولايات المتحدة الأمريكية.

يشتمل المسرح الموسيقي على نص أدبي درامي وموسيقي وأغان ورقصات وينقسم إلى خمس أنواع:

1- العاطفي الخيالي.
2- الموسيقي الغنائي الشعبي.
3- الاستعراضي.
4- الدرامي.
5- الأوبريت الحديثة.

ويعتبر المسرح العاطفي الخيالي اشهر أنواع المسرحيات الموسيقية وأكثرها شيوعا.. وهو عبارة عن كوميديا خفيفة ترتبط بالمادة الموسيقية الغنائية التي تكون بالضرورة خفيفة مرحة ومسلية وترفيهية ومن اشهر نماذج هذه المسرحيات «ادعوني سيدة» للمؤلف الموسيقي «ايرفنج برلين» و«رجل الموسيقى» للمؤلف «ويلسون». أما الأوبريت الحديثة المعاصرة فتختلف عن المسرح العاطفي الخيالي في أنها تتطلب عددا كبيرا من الأدوار الغنائية فضلا عن أن موضوعها يكون اكثر بعدا عن الواقع.. ومن أمثلة هذه الأوبرتات نجد الأسطورة المسماة (قوس قزح فينيان) Finian's Rainbow التي كتبها بيرتون لين عام 1974.. و«كارنفال» لروبرت ميريل عام 1961.

وفيما يتعلق بالمسرح الغنائي الشعبي فإنه يرتبط عادة بشعب من شعوب الأرض أو جنس من أجناس البشر و يقدم الفن الشعبي المرتبط بهذا الشعب أو ذاك.. ومن اشهر واهم هذه المسرحيات ما كتبه جالت ماكدرموت عام 1967 بعنوان «الشعر» Hair متناولا حركة الهيبز والعرى والرقص الصاخب والأجناس التي تمتزج في المجتمع الأمريكي..

ويعتبر المسرح الاستعراضي اقصر هذه النوعيات عمرا.. فهو يرتبط بالحركة السريعة والإثارة والرقص ونصوص الأغاني التي تلتقي برغبات الجمهور وبمشاكله وآماله.. ومن النماذج القليلة التي كتب لها الخلود من بين هذا النوع المرتبط بأحداث المجتمع المعاصرة «دبابيس وابر» لهارولد رم 1937 و«ادعوني سيدة» (1946).

ومن الجدير بالذكر أن ما يتبقى من المسرحيات الاستعراضية في ذاكرة الجماهير هو الأغاني الفردية الناجحة وقد ارتبط الكثير منها بالفعل بتراث الأغاني الخفيفة الشائعة بعد أن نسي الجمهور أنها كانت فقرات في استعراضات مثيرة.

ومن الغريب حقا أن المسرح الغنائي هذا يشتمل على جميع نوعيات الدراما الموسيقية.. حتى الأوبرا بمفهومها الحديث المعاصر.. وهي هنا تنطوي تحت تسمية «دراما» وليس «أوبرا» والمسرح الدرامي هذا يقدم الأوبرا الشعبية فقط وهي برغم ذلك تكون ذات موضوع أكثر عمقا وجدية من النوع العاطفي الخيالي وتتميز بأنها متحذلقة أكثر من النوعيات الأخرى للمسرح الموسيقي الحديث وبأنها ترتبط اكثر بالتراث الموسيقي العالمي الجاد كما أنها تؤكد أهمية الأحداث الدرامية على المسرح وتجذب الاهتمام إلى النص الدرامي اكثر من النص الموسيقي.. ونادرا ما تنتهي بخاتمة سعيدة أو مرحة، ومن أهم نماذج هذا النوع هو منظر «الشارع» لكورت فايل عام 1947.

وهناك بعض الأعمال الناجحة التي قام مؤلفوها بالمزج بين أنواع مختلفة من هذه المسرحيات مثل «بريجادون» التي كتبها «فريديريك ليفي» عام 1947 ومزج فيها موضوع خيالي لإحدى الأوبرتات مع مناظر شعبية اسكتلندية وتصميمات لرقصات من البيئة الاسكتلندية ترتبط بالمسرح الموسيقي الشعبي.. وكذلك نجد المسرحية الشهيرة «الملك وأنا» لريتشارد روجرز (عام 1951) التي تتميز بالألوان الشعبية الغربية والمثيرة فضلا عن نهاية حزينة ترتبط بنوعيات الدراما التي تقدم في كل رواية.

عندما نعود إلى العروض المسرحية الأمريكية في منتصف القرن الثامن عشر فإننا نلتقي بالنماذج الأولى التي تطورت إلى ما وصل إليه المسرح الموسيقي الأمريكي المعاصر فقد كان العمل الموسيقي الأول للمسرح الأمريكي

هو «القواسون» عام 1796.. وهو يعتبر أمريكيا تماما وبالكامل وقد بناه مؤلفه «بنيامين كار» على سيرة البطل السويسري التاريخي «وليم تل».

وتلاه عمل آخر في عام 1866 بعنوان «المنحنى الأسود» للمؤلف الإيطالي الأصل «جيوسيبي اوبرتي» نجح جماهيريا لدرجة أنه اعتبر العمل الأب لمسارح برودواي الموسيقية.. ومن المعروف أن حي برودواي بنيويورك هو الموطن والمركز الرئيسي لفن المسرح الموسيقي في القرن العشرين.. فهو الحي الزاخر بعدد كبير من المسارح ذات النشاط العالمي المتخصص في هذا اللون من الدرامات الموسيقية التي يشترك في تأليفها وتمثيلها وغنائها وقيادتها خيرة الفنانين والموسيقيين المعاصرين.. وفي القرن التاسع عشر شهدت مسارح برودواي مجموعات من الأعمال الموسيقية الغنائية المسرحية ذات الطابع الترفيهي الفكاهي المبالغ.

كانت الأوبريت.. وحتى الأوبرا الهزلية حتى عام 1903 تتألف من مقطوعات موسيقية وغنائية تصل بينها فقرات من الحوار بطرق الإلقاء الدرامي أو الإلقاء المنغم بأنواعه المختلفة.. ولكن «فيكتور هيربرت» قدم في عمله المعروف باسم Babes in Toyland عنصرا هاما في الأوبريت الحديث والأوبرا الهزلية الحديثة المعاصرة.. وهو عبارة عن موسيقى تصويرية للأحداث الدرامية بالإضافة إلى موسيقى أخرى للربط بين المناظر والأحداث وتأكيدها وتعميقها والتمهيد لها.. وهذا ما اعتبر من الملامح الهامة لفن المسرح الموسيقي المعاصر..

كتب النمساوي الشهير فرانز ليهار أوبريت «الأرملة الطروب» عام 1905.. وقدمت في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1907، وبالرغم من الشهرة العالمية الفائقة لهذا العمل الخالد فإن عروضه في برودواي ربطته بالمسرح الموسيقي الحديث عن طريق إضافة مظهر الاستعراض المثير في الرقصات الطويلة الرومانسية التي يتضمنها هذا الأوبريت، وظلت هذه الإضافات والتجديدات تتوالى على الأرملة الطروب حتى أصبحت عام 1930 من المسرحيات الموسيقية المعاصرة في برودواي اكثر منها أوبريت رومنتيكية تحمل ملامح النمسا التقليدية كما قصد بها مؤلفها فرانز ليهار في الأصل.

استخدمت المسرحيات الموسيقية المؤثرات الصوتية والدرامية التي تستخدم إمكانيات العصر في الملابس والديكور والحركة المسرحية وكل ما

يضيف إثارة للمشاهد المستمع.. وكان من أوائل واهم الأعمال التي اعتبرت نماذج لهذا الفن: «حول العالم» سنة 1911 و«حرب العالم» سنة 1914 وقد اشتملت على استعراضات خارقة للعادة بالنسبة للوقت الذي قدمت فيه لأول مرة وانجذبت جماهير غفيرة مأخوذة ومبهورة بالإثارة المسرحية التي اشتركت فيها الموسيقى والأغاني والرقصات إلى جانب كافة عناصر الدراما الاستعراضية.. ومما هو جدير بالذكر أن فنون الرقص الاستعراضي في أمريكا إلى جانب رقص الباليه تطورت وانطلقت بفضل العديد من خبراء الرقص الروسي الذين كانوا قد هربوا من روسيا قبل الثورة.. وقبل غلق الحدود.. كما أن فرقا روسية بيضاء زائرة كانت تتردد كثيرا على أمريكا قبل الثورة البلشفية، وهذا ما أعطى لفن المسرح الموسيقي نفحة من التفوق في الجانب الراقص من استعراضاته كما أمريكا هذه الفرق والخبراء الروس البيض الذين استوطنوا إلى، كونوا فن الباليه الأمريكي الذي اصبح الآن ينافس بحق وبجدارة الباليه السوفيتي و يتفوق عليه.. كما أمريكا المخرجين المسرحيين الألمان لعبوا دورا كبيرا في تطوير المسرح الأمريكي.. فهم خبراء الأوبريت والأوبرا الهزلية بالنمسا حيث تاريخ هذا الفن وجذوره العامية الراسخة.. فترابطت وامتزجت هذه الإمكانيات مع مسارح برودواي بأموالها وانطلاقاتها التجريبية وجماهيرها وإمكانياتها.. نجاح المسرح الموسيقي المعاصر اكثر ملاءمة لإنسان القرن العشرين في مجالات الثقافة الغنائية الموسيقية الدرامية الاستعراضية، وفي غلاف من الإثارة خلال الإمكانيات العصرية الفكرية والتكنيكية والنفسية على السواء.

كانت موسيقى الجاز وما سبقها من «راجتايم» و«بلوز» هي الفن الموسيقي الغنائي الذي وجد فيه الأمريكيون ملامحهم وهدفهم لتكوين الفن القومي المتميز.. باعتبار أمريكا هذا الفن تكون من مزيج للعناصر الفنية في جنوب الولايات المتحدة التي اشتملت على فنون أوروبية وأفريقية وأمريكية أصلية.. ولذلك فقد ادخلوا الجاز الأعمال المسرح الموسيقي بالإثارة مرة عام 1914 كوسيلة لإضافة ملامح قومية وحديثة الأعمال هذا الفن.. وكان ذلك بفضل جورج كوهان في مسرحية «هالو برودواي» التي أضاف فيها موسيقى «الراجتايم» الأعمال المواقف العاطفية والهزلية.. وتبعه «ايرفنج برلين» بمسرحية «راقب خطوتك» في نفس العام وأضاف فيها عناصر هامة من

موسيقى الجاز وخاصة تأخير النبر الموسيقي (السنكوب) الذي تتميز وتتفوق فيه موسيقى الجاز.

حصل جورج جيرشوين على جائزة بوليتزر للدراما عن مسرحيته الموسيقية: Of Thee I Sing التي كتبها عام 1391 وأضاف إليها عناصر جديدة تماما وهي:

- تقدير دور الإحساس والجو العام للمسرحية دراميا وموسيقيا.

- تقدير وحساب الخطوة على المسرح وربطها بالرقص والإحساس الدرامي والإيقاع الموسيقي للعرض بكامله..

- وضع الأغاني بطريقة تتلاءم مع كافة المواقف الدرامية بدقة متناهية من ناحية النص واللحن والإيقاع والسرعة والتعبير بحيث تكون كل أغنية في مكانها تماما من العرض المسرحي الموسيقي العام..

- تصميم الرقصات بشكل متكامل ومتداخل مع المواقف الدرامية الغنائية..

لقد كتب جيرشوين بعد ذلك قمته العالمية التاريخية في مجالات المسرح الموسيقي المعاصر «يورجي وبس» عام 1935.. وهي التي تعتبر أوبرا قومية أمريكية حديثة من جوانب وفصائل فن المسرح الموسيقي Musical.. وتبعها «كوت فايل» بمسرحية «سيدة في الظلام» عام 1941.. وفي كلا العملين نجد ذروة التداخل والامتزاج بين عناصر الدراما المسرحية والموسيقى..

تبنى المسرحيات الموسيقية الحديثة من فصلين.. ويبالغ طول الفصل الأول في المعتاد حوالي 90 دقيقة بينما يستمر عرض الفصل الثاني 45 دقيقة فقط أي نصف الوقت الذي يستغرقه أداء الفصل الأول.. ولقد نصت على قواعد بناء المسرحية الموسيقية لوائح اتحاد نيويورك التي تعطي للموسيقيين وعمال وفناني المسرح الحق في اجر إضافي وفقا لجداول معينة ومحددة.. هذا إذا ما استمر العرض المسرحي لما بعد الساعة 30ر11 مساء.. وبالطبع فإن بناء المسرحية الموسيقية قف التزم بطول زمني يجعلها تنتهي قبل هذا الوقت وفي حدود فصلين حتى لا يتعرض صاحب المسرح للخسارة المادية الجسيمة.

ومن ناحية البناء أيضا.. روعي أن يكون الفصل الأول مشتملا على افضل ما في المسرحية من مواد موسيقية حتى تشد المشاهد المستمع

وتعلق بذهنه في فترة الاستراحة وتشوقه إلى مشاهدة الفصل الثاني والأخير.. وفي هذا الفصل الثاني تعرض اعادات كثيرة لأهم الفقرات الموسيقية والغنائية الراقصة التي ترد في الفصل الأول بهدف الترابط والإمتاع.. ومن التقاليد الهامة في المسرحية الموسيقية ورود ما يسمى بأغنية الساعة الحادية عشر ففي الفصل الثاني وبعد بدايته بحوالي 15 دقيقة تكون الساعة قد قاربت الحادية عشر مساء فتعرض في المعتاد أغنية فردية هامة للبطل الأول في الرواية، وهذا ما يشد المستمعين المشاهدين إلى الفصل الثاني و يعوض عن الضعف الدرامي الذي يحدث في أحيان كثيرة مع بعض القصص الضعيفة لهذه المسرحيات.

يتبع البناء العام للمسرحيات الموسيقية قاعدتين هامتين إلى جانب ما سبق الإشارة إليه.. وهما ما يسمى بالبرنامج.. والتصميم العام (الإخراج الموسيقي):

والبرنامج-يعني توظيف الموسيقي خدمة الدراما ووضعها بطريقة تساعد على تسخين المواقف الدرامية ولتقديم التكامل السمعي مع الدراما المرئية.. ومن اجل ذلك يفكر المؤلف كثيرا في اعتبارات السرعة والطول الزمني والإحساس العام لكل لحن.. هذا بالإضافة إلى التنويع بين الموسيقى أو الأغاني ذات الأداء المنفرد.. أو ذات المجاميع الاوركسترالية والصوتية.. وفضلا عن ذلك فإن ما يسمى ببرنامج الأغاني يلعب دورا كبيرا في خدمة قالب المسرحية حيث يتم اختيار نوعيات من الأغاني الهزلية أو الإيقاعية أو العاطفية ذات السرعة الفائقة بشكل يجعل منها برنامجا وظيفيا في داخل المسرحية.. والى جانب ذلك فإن الموسيقى الخلفية والتعبيرية والتصويرية تقوم بمصاحبة التمثيل والحوار والحركة في مواقف أخرى.

أما التصميم العام (الإخراج الموسيقي) فيعني عدد المرات التي ترد فيها أغنية أو لحن في المسرحية الواحدة والأماكن والمواقف التي توجد أو تتكرر فيها هذه الأغنية.. وهذا يعتمد على نوعية اللحن ومميزاته وخصائصه ومدى ملاءمته لشتى المواقف أو الأبطال الذين يرتبط بهم.. كما انه يلعب دورا كبيرا في تكوين وتشكيل القالب العام للمسرحية.. وفي رسم الخط العاطفي التعبيري بشكل يشد المشاهد المستمع من البداية للنهاية.

لقد تعقد تكوين الأغنية وتشكيلها على مر السنين.. وأصبحت الأغنية

ذات قالب غير ثابت يختلف من واحدة لأخرى.. وعلى سبيل المثال فإن أغنية Oh Promise Me من رواية روبين هود لها قالب دائري تقليدي يتكرر فيها مقطع رئيسي بينما أغنية «هاريجان» من رواية 50 ميلا من بوسطن ذات قالب ثنائي شديد التعقيد حيث يتكرر قسمها الأول بتحريف شيق.. ثم يبنى قسمها الثاني على نفس المادة اللحنية للقسم الأول مع تنويع بسيط.. وقد بدأ هذا التقليد عام 1930 واستمر حتى 1950. ولقد انتهى هذا القالب من مجال الأغنية لسبب بسيط وهو أن المؤلف الموسيقي «فرانك ليسر» استخدمه في أغنية تافهة هزلية متعمدة في رواية «صبيان ولعب». أما قالب الأغنية الأكثر شيوعا واستخداما في أيامنا هذه فهو الذي يبدأ بمقدمة غنائية شبه إلقائية وحرة، تليها 32 مازورة موسيقية مقسمة إلى نوع أشبه بالإيقاع الثلاثي التقليدي.. ومن أهم واشهر الأغاني الحديثة التي كتبت في هذه المسرحيات الموسيقية من هذا القالب هي: «اشعر أني جميلة» من Westside Story.

إن اغلب أغاني المسرحيات الموسيقية من-النوع العاطفي و يكون الهدف الموسيقي هو التعبير عن نوعية الحب الذي تحكى عنه كلمات الأغنية ويشتمل عادة على خط لحني غنائي بسيط متكرر. ومن النماذج الشهيرة أغنية «ليل ونهار» من رواية المطلقة المرحة وهي تعبر عن الوحدة والملل والأشواق من خلال لحن يتكرر بشكل ممل يصاحبه خط عميق (باص) يكرر نفسه أيضا بطريقة تعبر عن الوحدة والملل ولكن عنصر النجاح يتحقق من خلال التنويع الإيقاعي وتأخير النبر (السنكوب).

إن نص المسرحية الموسيقية (الليبريتو) كثيرا ما يستعار من رواية أو مسرحية شهيرة كما هو الحال في الأوبرا، إلا أن كتابته، ليتلاءم مع ظروف تكوين المسرحية الموسيقية، تعتبر عملية شاقة ومعقدة، ولم تنجح إلا بعد تجربة طويلة من الخطأ والصواب من واقع الإخراج الفعلي لهذه المسرحيات ومدى النجاح الفني والجماهيري لها.. و يهدف النص في اغلب الأحيان إلى معالجة إنسانية لمواقف تنتج عن عرض للشخصيات بطريقة شيقة وواقعية وفي المعتاد فإنه يوجد موضوع رئيسي يعرض بمجموعة من الممثلين المغنين أو الراضين المغنين ثم يعرض موضوع آخر مضاد ومتعارض مع الموضوع الأصلي من خلال مجموعة ثانية من الفنانين، وهكذا تتداخل

الأحداث وتنسج المواقف الدرامية. ولقد نجحت منها مسرحيات عديدة بفضل ما قدمته للجمهور من متعة درامية موسيقية كاملة تتحقق من خلال التعارض الموضوعي المقنع بين الموضوعين المتعارضين في المسرحية. ومن أهم نماذج هذه المسرحيات هالو دولي عام 1964 وهناك نجاح آخر يتحقق بفضل المعالجة الإنسانية لمشاكل الإنسان، كما أن بعضها ينجح فقط بفضل الأغاني الجميلة الناجحة ذات النصوص الشعرية الجميلة. تخضع موسيقى هذه المسرحيات لضرورات هارمونية خاصة تتناسب مع الموسيقى الشعبية الشائعة، هذا بالرغم من اختلاف إمكانيات مؤلفي هذه الموسيقى في الكتابة والمعالجة الهارمونية.. ولكنهم لا يختلفون على ضرورة الكتابة وفقا للمقاميات التقليدية، أي إنهم-أو أي منهم-لا يحاول قط أن يستخدم الأساليب الموسيقية العلمية الحديثة في كتابة الهارمونية.. والمعروف أن هذه الأساليب الحديثة المعاصرة قد نبذت المقامية منذ زمن بعيد ونهجت في طرق اللامقامية أو السيريالية وغير ذلك من وسائل الكتابة المتطورة في الصنعة. وهم في ارتباطهم بالمقامية يتمكنون من كتابة الألحان الغنائية بطريقة لا تخرج المستمع من عالمه الموسيقي العاطفي الترفيهي الذي يرتبط بأهداف المسرحية الموسيقية.

تختلف المسرحية الموسيقية عن الأوبرا التقليدية في جوانب متعددة، وعلى سبيل المثال فإن أسلوبها الموسيقي يكون بسيطا عن أسلوب كتابة الأوبرا.

فهي تستخدم الأغاني ذات القالب الثلاثي البسيط. كما أنها تتضمن فواصل طويلة وكثيرة غير ملحنة على الإطلاق، ولكنها مجرد تمثيل وإلقاء درامي فحسب. والأوبرا يكتبها مؤلف النص (الليبريتو) ويلحنها المؤلف الموسيقي، أي أنها توجد من خلال اثنين من المؤلفين. أما المسرحية الموسيقية فتعتمد على فريق كبير من الفنانين ذوي التخصصات المختلفة والمتكاملة وتختلف العلاقة بين كاتب النص والمؤلف الموسيقي في المسرحية الموسيقية عنها في الأوبرا، لأن المسرحية قد يكتب نصها أولا وتلحن بعد ذلك كما هو الحال في الأوبرا.. وقد يكتب اللحن الموسيقي أولا وتكتب عليه الكلمات فيما بعد إذا ما اقتضت الضرورة ذلك. وفي كل من الأوبرا والمسرحية الموسيقية يكون المؤلف الموسيقي هو العنصر الأكثر أهمية في الخلق الفني

إلا انه يتحمل مسئولية اكبر في حالة المسرحية الموسيقية لأن الأغاني الناجحة هي التي تؤدي إلى النجاح حتى ولو فشلت كل العناصر الفنية الأخرى التي تبنى عليها المسرحية.

كما أن الأغاني تبقى وتتكرر بمعالجات موسيقية مختلفة وبتوزيع موسيقي متنوع ومغاير ليتناسب مع المجال الذي تعزف فيه خارج إطار المسرحية الموسيقية.. والجانب المسرحي يتغير ويتجدد ليتمشى مع ما هو حديث في الإضاءة أو الإخراج أو المناظر، ولكن الأغنية الناجحة تبقى حتى لو هدمت المسرحية ونبتت أخرى مكانها.. وهنا تكتب في بعض الأحيان كلمات جديدة لنفس اللحن الشائع للأغنية بعد أن تكون الجماهير قد حكمت عليه بالشهرة والنجاح.

وفي أحيان كثيرة تنتقل الأغاني الناجحة من المسرحية الموسيقية إلى التسجيلات المتنوعة إذاعيا وتليفزيونيا وعلى أشرطة الكاسيت.. الخ وأيضا في صالات الرقص وغير ذلك من الأماكن التي تناسبها الحان هذه الأغاني الخفيفة مع المعالجة الموسيقية المتنوعة والمتجددة حسب نوعية ومكان عرضها.

وهناك منتج المسرحية الموسيقية الذي يتولى رئاسة العمل وتكليف المخرج والفنانين بكافة نوعياتهم وتخصصاتهم.. وهو الذي يحدد الأجور و يتحمل مسئولية المكسب والخسارة وفقا لمعايير اقتصادية وفنية.. ولذلك فإن المسرحية الموسيقية هي فن رأسمالي نشأ وتطور في نيويورك حيث رأس المال الخاص ودوره الإيجابي في المجتمع.. ولا يتصور أحد أن مثل هذا الفن كان يمكن أن يزدهر في مجتمع اشتراكي تنعدم أو تقل فيه الحوافز الفردية من كافة النواحي الاقتصادية والفنية.

أما المخرج فهو ورجاله يتحملون مسئولية تجهيز العمل ونضجه وتكامله وترابط عناصره والقيم الترفيهية اللازمة لها.. وهذا ما يستشفه في التدريبات السابقة ليوم العرض الأول ولذلك فإن تغييرات وتعديلات متعددة تتم يوميا وحتى البروفة النهائية ليضمن النجاح لروايته وفقا لإحساسه بنفسية الجماهير ومعاناتها ورغباتها وهدفها من مشاهدة المسرحية بما فيها من عناصر التمثيل والغناء والرقص والموسيقى.

ومصمم المناظر والملابس هو الفنان الذي يرفع من مستوى العرض في

أحيان كثيرة وفي حدود الميزانيات المحددة للمسرحية من قبل كل من المنتج والمخرج.. ويحدث أن تنجح عروض لمسرحيات ضعيفة بفضل البيئة الطبيعية الخلابة التي يتمكن من تصميمها وتنفيذها الفنان التشكيلي الذي يجعلك تشعر بصدق الكلمة واللحن والحركة لأنها تصدر في بيئة طبيعية. وهناك مسرحيات موسيقية عديدة يقوم عدد كبير من مؤلفي الموسيقى بالاشتراك في كتابة موسيقاها وتلحين أغانيها.. وكثيرا ما تظل أسماؤهم مجهولة.. وهم يعملون مع مصمم الرقصات (الكوريوجراف) طوال الفترة التي يصمم فيها الرقصات ليجعلوا من موسيقاهم إيقاعا وتعبيرا عمليا لحركة أقدام الراقصين الجماعيين والانفراديين. هذا إلى جانب الأبطال من الممثلين والمغنين وقادة الأوركسترا والكورال والموسيقيين مما يجعل المسرحية الموسيقية فنا موسيقيا تتقابل فيه الفنون مع إمكانيات القرن العشرين وإنسان هذا القرن الذي يحتاج إلى المتعة والفن دون عناء أو تركيز طويل.

موسيقى الرقص المعاصر

هناك علاقات تاريخية بين فنون الرقص والموسيقى تسجلها الحضارات القديمة والحديثة على السواء فالرقص حركة جمالية في المكان.. والموسيقى حركة جمالية في الزمان.. والرقص هو ترجمة للحن والإيقاع.. وهو في تعبيره وسرعاته ونبضه مماثل لما في الموسيقى من طابع وسرعة وإيقاع.. وبالنسبة للمشاهد والمستمع فإن الرقص (الذي لا يكون عادة إلا مع الموسيقى) هو ازدواج لحاستي البصر والسمع ليتكامل التجاوب البشري مع التعبير الفني بوسائل متعددة التأثير.. وفي العصر الحديث وبالتحديد في القرن العشرين.. مرت علاقة الرقص بالموسيقى في مرحلة جديدة تتناسب مع فكر العصر وحركته، مرحلة تسودها الإصلاحات والتجديدات والصراعات.. وأصبح الرقص، بناء على ذلك ذا أثر عميق على موسيقى العصر الحديث التي لا تزال تبحث عن أصوات جديدة تتمشى مع الفكر الشديد التطور والاختراعات والاكتشافات المهولة التي تطرأ على الحياة مع فجر كل يوم جديد..

وهذا الموقف في علاقة الرقص بالموسيقى الحديثة يتعارض بوضوح مع ما كان سائدا في القرن التاسع عشر عندما كانت موسيقى الباليه، بالضرورة،

في خدمة الرقص وتصميماته وحركاته وسرعاته وتشكيلاته وسائر متطلباته.. فقد كانت الموسيقى تكتب بناء على طلبات مصمم الرقصات، الذي كان في أغلب الحالات لا يلم بشيء من الموسيقى وعلوم التوزيع الاوركسترالي في الوقت الذي كان فيه المؤلف الموسيقي يضطر لدراسة الحركة الراقصة وترجمتها إلى إيقاع موسيقي يرتبط برقصة بولكا أو جالوب أو مازوركا، وحتى موسيقى الباليه التي كتبها تشايكوفسكي نفسه، والتي تعتبر ذات جمال موسيقي نادر واستثنائي.. كانت تخضع في كتابتها لتعليمات مصمم الرقصات الذي يعرف باسم (كوريوجراف).

وفي مجلة عالم الفن الأوروبية الشهيرة نشر متعهد الحفلات ومصمم الرقصات التاريخي الشهير دياجليف مقالات متعددة طالب فيها مع زملائه المفكرين والفنانين أن يكون هناك عمق مسرحي جديد لرقص الباليه، وكرامة جديدة للفن الموسيقي المرتبط بالرقص من خلال العمق الموسيقي واستقلال التعبير السمعي بجوانب من التعبير الدرامي.. على أن يلتقي كل من الرقص والموسيقى في الإطار العام للمضمون الدرامي.. كان ذلك في أوائل هذا القرن، وتجاوبت مع هذه الأفكار فتاة أمريكية كانت في الواحد والعشرين من عمرها تدعى «ايزادورا دانكان».. فسافرت إلى أوروبا وعرضت فنون رقصها المتحرر من التقاليد القديمة. رقصت حافية القدمين وبدون الزي التقليدي للرقص، وتحركت على المسرح مندمجة مع الألحان التي كانت تنتقيها من موسيقى عظماء المؤلفين السابقين أمثال بتهوفن وبرامز وبرليوز.. وقد أرادت بذلك أن تبتكر وسيلة جديدة لدمج موسيقى جيدة عميقة مستقلة في تعبيرها، مع حركات رقص معبر يندمج مع الموسيقى دون أن يخضعها له.. وتبعها في ذلك كثيرون كان آخرهم «تيدشون» الذي توفي عام 1972 بعد أن أكد الاتجاه الذي بدأته كتقليد لرقص الباليه الأمريكي الحديث.. وهكذا قام هؤلاء الرواد بابتكار تيار جديد يتمشى مع التطور الدائم في الحركة الموسيقية الحديثة المعاصرة، ولا يقيد التطور الموسيقي في شيء بل على العكس من ذلك يستفيد فن الباليه من كل جديد يطرأ على الموسيقى.

وفي ضوء هذه التيارات الحديثة بدأ الرقص يؤثر في الموسيقى ويعكس كل منهما قيمه الجمالية على الآخر.. فبوجه عام اتجه كل من هذين الفنيين

إلى آفاق جمالية واحدة، والى اكتشافات جديدة في مجالات الأسلوب والقالب والإمكانيات السمعية البصرية المشتركة في الحركة الدرامية.. وعلى سبيل المثال فإن الموسيقى التأثيرية كانت تلتقي مع تصميمات راقصة ذات مضمون وتعبير مشابه في الأسلوب والكلاسيكية الجديدة في الموسيقى الحديثة كانت تلتقي مع حركات مسرحية راقصة شديدة الشفافية، والأرستقراطية، بينما عاشت الموسيقى السيريالية مع حركات راقصة ذات نفس المضمون.. ومن مناظر ولوحات من رسامين سيرياليين أيضا أمثال بيكاسو فكانت تستمد وسائل تطورها من انطلاقات الرقص الحديث وإلهاماته.

ترك الرقص بصماته على ملامح الموسيقى الحديثة بطرق أخرى.. ففي الوقت الذي اتجه فيه الرقص إلى التحرك وفقا للألحان المكتوبة أساسا للأداء الموسيقي البحت كما هو الحال في الرقصات الرومانية لبارتوك ولفالسات رافيل، فإن بعض مؤلفي الموسيقى الأمريكيين أمثال كوبلاند قد اهتم بالربط بين عناصر الحركة الدرامية للرقص وبين الموسيقى السيمفونية فكتبوا ما سمي بسيمفونية الرقص Dance Symphony و «موسيقى لباليه خيالي» و «كنشرتو للرقص». وبالرغم من أن هذه الأعمال الموسيقية كانت تكتب مستقلة عن أي رواية أو موضوع راقص أو تصميم لرقصات، إلا أن بعضها كان يستخدم حركات الرقص كبديل للحركات الموسيقية التي تتكون منها الأعمال السيمفونية، أمثال سريع (اليجرو) ومتمهل (اندانتي).. فكانوا يكتبون مثلا: مارش-خطوة مزدوجة.. وهي اصطلاحات مرتبطة برقص الباليه. وقد كتب المؤلف الموسيقي الأمريكي المعاصر (وليم شومان) عام 1949 عملا موسيقيا بحتا ليعزف في قاعات الكونسير مستقلا تماما عن المسرح والرقص.. ولكن عنوانه كان كونشرتو للرقص جعل فيه إحدى الآلات الموسيقية تقلد حركات الراقص المنفرد بمصاحبة الأوركسترا الكامل.. وفي عام 1952 كتب «مورتون جولد» كونشرتو مماثلا للأطفال..

و يعتبر سترافنسكي (المؤلف الموسيقي الروسي-الأمريكي) هو المثل الصارخ الذي تتجسد في موسيقاه عناصر الرقص والإيقاع النابضة.. وهو يشرح هذه العلاقة بأن الصور الراقصة تلعب دورا رئيسيا في تحديده للإطار العام فضلا عن التفاصيل الجزئية لقوالبه الموسيقية ولتلوينه

الاوركسترالي.. فهو كثيرا ما يعتبر آلات الأوركسترا شخصيات راقصة.. تشترك في رقصات ثنائية وثلاثية ورباعية.. وفي مجموعات.. في تعارض وخصام وحب وتوافق وتنافر.. إلى آخر العلاقات الدرامية الراقصة..

وهو يضيف انه عندما يتناول خطا لحنيا جميلا في باليه كلاسيكي الطابع والموضوع، فإنه يتخيل ما يسمى بالباليه الأبيض الذي يرى انه يتميز بالصفاء والأرستقراطية والتحضر والرقي.. وهو يرى لزاما عليه في هذا المجال من التعبير أن يبتعد عن التلوين الاوركسترالي الصارخ وكل ما هو استعراضي في الصنعة الموسيقية من أجل مزيد من الصفاء والشفافية التي ترتبط بحركة الرقص الكلاسيكي. وهو يضيف انه يختار المجموعة الوترية من الأوركسترا ليركز فيها تعبيره المقابل لهذا الرقص الكلاسيكي، كما انه يلتزم بالمقامية الطبيعية (الدياتونية) الكلاسيكية البسيطة للبعد عن الانفعالات.. ويحاول في نفس الوقت أن يكتب ألحانا جميلة تفتقدها الأساليب الحديثة المعاصرة المتطورة علميا..

وبمناسبة اللحن فإن سترافنسكي يقرر انه يشتاق إلى الألحان الغنائية ويحاول أن يجعل صياغته الموسيقية تدور حولها.. فهو يبتكر لحنا جميلا، وينسج حوله الخيوط اللحنية (البوليفونية) في أداء مجموعة من الآلات الوترية تكون لها طابع المزامير الدينية المتعبدة.. ثم يعود ليقرر أن ذلك ينطبق على الموسيقى التي يكتبها للرقص الكلاسيكي بأسلوب حديث.

هناك ما يعرف بالتكليف.. يقوم بمقتضاه المؤلف الموسيقي بكتابة موسيقى الرقص مقابل مبلغ معين ولحساب مسرح معين ولراقصة محددة شهيرة وفي نفس الوقت يتم تكليف مصمم للرقصات بتصميم رقصاته وفقا لنص درامي معين.. ويعمل كل من المؤلف الموسيقي ومصمم الرقصات بشكل مستقل حر حتى يضع كل منهما كل تصوراته الفنية التي تخدم المضمون الدرامي الواحد والذي يلتقي فيه اللحن بالحركة الراقصة.. ويقوم كل من المؤلف ومصمم الرقصات بالتفاهم وإجراء بعض التعديلات البسيطة بعد إتمام التخطيط العام للحن وللرقص وقبل التنفيذ.. وتكون هذه التعديلات اختيارية ومن اجل التقاء اكثر اندماجا وعمقا وارتباطا بالحركة الدرامية الراقصة التي لا تكون متزمتة وشديدة التحديد الإيقاعي.. وهكذا خدم الراقص الموسيقي من خلال هذه التكليفات التي تؤدي إلى مزيد من

التجديدات والتطوير الدائم لفنون الموسيقى والرقص وانعكاس لكل منهما على الآخر دون تصادم أو تعارض ودون أن يكون أي فن منهما في خدمة الفن للآخر على حساب قيمه ومكوناته ومضمونه.. ومن الجدير بالذكر أن المتعهد ومصمم الرقصات الشهير «دياجليف» قد كلف عظماء مؤلفي الموسيقى الذين امتد بهم العمر إلى سنوات في القرن العشرين أمثال: سترافنسكي، ديبوسي، رافيل، دي فايا، مليبوبورنك، ريتشارد شتراوس-ساتي-بروكوفيف.

كما أن «مارتا جراهام» كلفت ولا زالت تكلف عظماء مؤلفي الموسيقى المعاصرين بموسيقى لموضوعات باليه محددة.. ومنهم:

هندميت-كويل-كوبلاند-باربر-هوفانس-والمصري العظيم المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية حليم الضبع.

ولقد شارك بعض الأثرياء الهواة في عمليات التكليف هذه إلى جانب مديري المسارح ومصممي الرقصات وكان منهم أشراف وأمراء.. ولقد كان (البوليرو) الشهير لرافيل نتيجة تكليف إحدى المليونيرات «ايدارو بنشتين» لرافيل.

ولقد أقر سترافنسكي قبل وفاته منذ سنوات قليلة انه لولا تكليف دياجليف له لكتابة الكثير من موسيقى الباليه، لما كان قد انتج أروع أعماله التي أصبحت تراثا إنسانيا شديد الخصوبة..

مرت الموسيقى الجيدة بتطورات جوهرية في القرن العشرين في طريق البحث عن مادة لحنية جديدة ووسائل مستحدثة للمزج بين الأصوات، بل وبحثا عن آلات موسيقية جديدة تتمشى مع تطور الفكر البشري في شتى المجالات التكنولوجية وعلوم الذرة وغزو الفضاء.. و بالفعل فقد وجدت مذاهب موسيقية تتميز موسيقاها بالغرابة والأصوات غير المألوفة، بل والأصوات غير الموسيقية على الإطلاق. واعتمد بعضها على الضجيج تعبيرا عن العصر الحديث ومأساة الإنسان في المجتمع المعاصر.. وعلى أي حال فإن ازدواج هذه الموسيقى مع الرقص قربها إلى المستمع المعاصر وجسدها بشكل بصري يفسر الغموض السمعي أو يساعد على تفسيره.. ولولا هذا الاندماج مع الرقص لظلت الكثير من الابتكارات الموسيقية الحديثة مرفوضة من المستمع.. أي أن الرقص أفاد الموسيقى الحديثة المتطرفة بشكل خاص

وساعد على وجودها واستمرارها وتذوقها وتطورها.. وتعليقا على ذلك فإن «جورج بالانشين» قام في عام 1963 بتصميم رقصات على عمل شهير ومعقد لسترافنسكي بعنوان-حركات للبيانو والأوركسترا-كان قد كتبها كموسيقى بحتة عام 1959.. وبعد أن عرضت الرقصات وأقبل الجمهور عليها بشغف صرح سترافنسكي: «إن من يشاهد هذا التصميم الراقص، يتمكن من سماع الموسيقى بعينيه. فالرقص يجسد الموسيقى ويؤكد العلاقات السمعية التي لم اكن أنا نفسي على وعي تام بها وقد جاء العرض كالبناء الضخم المتكامل الذي لم أكن قد أبدعت منه سوى الفكرة والتخطيط المبدئي قبل أن اعرف الخلاصة الرائعة من التزاوج السمعي البصري للموسيقى والباليه معا..».

وفي بعض الأحيان تقوم علاقات عمل وثيقة بين مصمم الرقص والمؤلف الموسيقي يتم خلالها تبادل الأفكار الخلاقة.. هكذا يقول المؤلف الموسيقي المعاصر «رودهيار» في هذا الصدد:

«ربما أكون المؤلف الموسيقي الوحيد الذي عايش عملية الخلق الموسيقي الراقص خطوة بخطوة بشكل أرضى عنه تماما.. فقد عملت مع الراقص المنفرد لهذا النوع الحديث المتطرف من الرقص وهو ما يسمى بالرقص الحديث المجرد.. ويسمى في أحيان أخرى بحفلة للرقص المنفرد من نوع (الريستال).

وقد تناقشنا طويلا جدا في البناء المجرد لهذا النوع من التأليف ودرسنا سويا الضغوط الموسيقية الراقصة والسرعات والإيقاعات الرئيسية، والديناميكية اللازمة للموسيقى والرقص.. أي التباين بين قوة الأصوات وضعفها والتدرج في القوة وفي الخفوت.. وأيضا حددنا الطول الزمني التقريبي للعمل الذي يسمى «قصائد ساخرة».. وبعد أن أنجزنا العمل أصبح الرقص لا يمكن أن ينفصل عن الموسيقى ولا يمكن أن نستمع إلى هذه الموسيقى بدون اشتراك الحركات الراقصة.. فهي التعويض عن التجريد الغامض للحن.. وهو الترجمة الجمالية المرئية للمضمون الموسيقي النابض..».

وهناك مؤلفون يقومون أنفسهم بتصميم رقصات موسيقاهم أو كتابة موسيقى رقصاتهم.. وهم في هذه الحالة يعتبرون العمل وحدة واحدة لا

فرق فيه بين الموسيقى والرقص.. فالراقص هو آلة في الأوركسترا والأوركسترا عبارة عن مجموعة راقصين متحركين.. ومن هؤلاء المؤلف الأمريكي المعاصر «رو برت شومان» الذي قام بتجربته الأولى في عام 1957..

كان البحث عن الجديد في الصوت والصورة هو الهم الأكبر لمؤلف موسيقى الباليه المعاصرة ولقد تطرف الكثيرون لتأكيد مأساة الإنسان المعاصر في البيئة الحديثة المحفوفة بالمخاطر والضجيج والضياع. و بلغت ابتكاراتهم لدرجة تعمد الصمت التام أثناء الرقص في بعض فواصله-نعم- اقصد الصمت الموسيقي.. أي أن الموسيقى تتوقف عن العزف لتعطي تأثيرا من الفراغ والضياع والدهشة.. وتمثل ذلك في أعمال كثيرة منها «دراسة عن المياه» لـ «هامفري» أما أصوات المصانع المسجلة، والطائرات، والصواريخ والأصوات الإليكترونية فقد أصبحت شائعة في مؤلفات الكثيرين.. و بعضها يمتزج مع ألحان شديدة الرومنتيكية لتوضيح الصراع بين القبح والجمال والعاطفة والعقل..

وهناك اتجاه يلقى قبولا متزايدا، وهو التعارض بين إيقاع الرقص أي إيقاع الحركة الراقصة والإيقاع الموسيقي المصاحب كوسيلة لإبراز تعارض الإنسان مع البيئة المعاصرة.

هذه لمحات لما يعكسه فن الرقص على الموسيقى المعاصرة.. وبصرف النظر عن النتائج التي حصل عليها الإنسان حتى الآن، فإن التجربة والنقد والتاريخ هي العناصر التي ستحدد موسيقى المستقبل التي سترتبط حتما بشتى مظاهر الحياة المتطورة في شتى المجالات في العصر الحديث.

بصمات آسيوية على الموسيقى المعاصرة

تطورت الموسيقى في الغرب عن جذور إنسانية ترتبط بحضارات البشرية في كافة البقاع.. وكانت أفريقيا وآسيا مصدرين رئيسيين منذ قديم الزمان لصناعة الآلات الموسيقية، ولطقوس الغناء والعزف.. . وعندما تبلورت الموسيقى الأوروبية في عصورها الشامخة، بدأ البحث عن وسائل جديدة للتعبير بالأصوات غير تلك التي أصبحت مألوفة.. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت اتجاهات تدعو إلى إثراء الموسيقى الغربية بمقامات

وإيقاعات ووسائل تعبير موسيقى جديدة.. فاتجهت الأنظار إلى آسيا وأفريقيا ولكن اهتمام بعض زعماء المؤلفين بموسيقى الشرق الأقصى زاد من الاتجاه إلى آسيا، وظلت الموسيقى الأفريقية كنزا لم يستغل بالشكل الكافي حتى الآن، بالرغم من انتقال الكثير من ملامحها الإيقاعية بالذات إلى أمريكا عن طريق الزنوج الأفريقيين، وعن طريق قلة من المؤلفين على رأسهم سترافنسكي العظيم.

ومنذ نشأة الموسيقى البوليفونية (ذات الخطوط اللحنية المتعددة أفقيا) في أوروبا وحتى انحدار الرومنتيكية في أواخر القرن التاسع عشر كانت هناك ملامح للموسيقى الآسيوية غزت أوروبا وعلقت في آذان ووجدان الإنسان الغربي، وأدت بالتالي إلى زيادة الاهتمام بها ومزجها بالمؤلفات الأوروبية بعد ذلك.. وكانت مظاهر هذه الملامح الآسيوية تبدو في الموسيقى التركية التي اشتهرت بها الموسيقى العسكرية وما سمي في الغرب بموسيقى المارش التركي الآسيوي.. وامتازت هذه المارشات بالزخارف اللحنية التي تجسدت بعد ذلك في موسيقى (شهرزاد) للمؤلف القومي الروسي (رمسكي كورساكوف).. وقرب نهاية القرن التاسع عشر اختلف المؤلف الفرنسي العظيم (ديبوسي) مع الألماني الشامخ (فاجنر) في اتجاهاته التعبيرية عن القومية الجرمانية واتجه ديبوسي إلى التأثيرية كنقطة انشقاق عن التيار الأوروبي التقليدي خاصة بعد أن اقتنع بالبحث عن الغريب على الأذن الأوروبية و بعد أن رأى ضرورة هز الوجدان الأوروبي بما هو جديد وغريب في أصواته وتعبيره.. ووجد ضالته المنشودة في ألحان إندونيسية استمع إليها في معرض باريس عام 1889 وهي الموسيقى التي تسمى بالجملانية Gamelan.

وعند بداية القرن العشرين استخدم المؤلف النمساوي (جوستاف مالر) قصائد صينية شهيرة في ألحانه العظيمة التي أسماها أغنية من الأرض.. وهو الاختيار الذي أثر في مادته الموسيقية وفي تلوينه الاوركسترالي.. والعمل عبارة عن تلخيص روحي لحياة الإنسان في عصره وتوديع للحياة على الأرض.

ونظرا لأن (جوستاف مالر) يعتبر همزة الوصل بين موسيقى القرنين التاسع عشر والعشرين ونهاية للتقليد العقيدي الأوروبي الموسيقي المتعصب،

فإن وداعه هذا يعتبر رمزا ذا دلالة كبيرة لأنه اتخذ مضمونا آسيويا ويعتبر فصلا تاما بين الإقليمية في موسيقى أوروبا والعالمية التي بدأت تنمو ضد الحدود والفواصل بين البشر في القرن التاسع عشر الذي زادت فيه الوسائل والإمكانيات للاتصال بين مختلف القارات تدريجيا.. واصبح الإنسان الآن يرتبط بأخيه في سائر بقاع العالم بسرعة وتلقائية وحتمية.. كذلك قام (بارتوك) في المجر و(ميسيان) في فرنسا بفتح الباب أمام المؤثرات الموسيقية لتندمج مع التعبير الأوروبي المتوارث، وذلك بهدف الحصول على ألوان جديدة وتعبيرات أكثر غرابة بدون التفريط في تقاليدهما الموسيقية التي ظلا مخلصين لها..

الموسيقى الجملانية هي نوع هام من الموسيقى التي تتميز بها بلاد شرق وجنوب شرق آسيا وهي تحمل خصائص طبيعية أصيلة ورائعة اكتشفها ديبوسي عندما استمع إليها من خلال الألحان الإندونيسية التي عزفت بمعرض باريس الدولي عام 1889 وأصبحت حدثا تاريخيا لتحول موسيقى الغرب المتطورة إلى الاستلهام من موسيقى الشرق الأقصى..

وتسمية (جملاني) ترجع إلى اسم الفرقة الموسيقية التي كانت تنتشر في الأصل بمناطق شرق الهند.. وهي تتكون من آلات وترية معينة وآلات نفخ خشبية بالإضافة إلى تكوين عجيب من آلات الإيقاع على رأسها «الجونج»، و«الطبول»، و«الشخاليل»، وأحد أنماط آلات (المارينبا).

من خصائص المؤلفات الموسيقية الجملانية أنها تبنى وفقا لمبدأ معين هو تأليف لحن قصير ودقيق أشبه ما يكون بالخلية اللحنية المنمقة.. و يتكرر هذا اللحن باستمرار ودون توقف في طبقات موسيقية مختلفة ومتعددة مع الزخرفة والتنويع والتنميق في كل خطوة من خطوات نمو اللحن.. ومن ناحية التوزيع الآلي، فإن كل طبقة موسيقية تختص بآلة موسيقية مناسبة.. ولقد علق ديبوسي على هذه الموسيقى التي وقف أمامها مشدوها بأنها تشتمل على كونتربوينت (أي فن تعدد التصويت في خطوط أفقية متعددة) لا يتمكن فن (بالسترينا) المعروف تاريخيا بأنه ذروة إمكانيات الكونتربوينت القديم المقيد، من أن يجاريه.. ويضيف ديبوسي أن قيم هذه الموسيقى لا تقف عند حد تعدد الخطوط اللحنية بهذه الطريقة المذهلة ولكنها تشتمل على تكوين إيقاعي تلقائي لا يمكن أن يتصوره مؤلف موسيقي تقليدي..

وفي كوريا يوجد نمط آخر من الموسيقى التي ترتبط بالحكام وعلية القوم تسمى (هيانج آك) Hyang-ak وتعزف بفرقة موسيقية تتكون من آلات وترية وآلات نفخ وآلات إيقاعية ولا تختلف عن الموسيقى الجملانية في مبدأ الإعادة المستمرة للحن في طبقات متعددة مع الزخرفة والتنميق مع كل تكرار..

ونلاحظ تأثر أعمال ديبوسي بقيم هذه الموسيقى.. فنسمع في موسيقاه عددا من الألحان الدقيقة والإيقاعات والطبقات الموسيقية المختلفة في طابعها وألوان تعبيرها.. فكل طبقة موسيقية لها خطوطها اللحنية وآلاتها المميزة وإيقاعاتها المختلفة.. فهي ترتبط بمبادئ الموسيقى الجملانية. وربما كانت تطبيقا مباشرا للألحان الجملانية بشكل واع مقصود.. ومن النماذج الكبرى التي يتبلور فيها ذلك.. موسيقى «البحر» الشهيرة لديبوسي..

من المميزات الأخرى للموسيقى الآسيوية التي أثرت على موسيقى الغرب في هذه الحقبة من التاريخ استعمال الآلات الإيقاعية غير محددة الطبقة الموسيقية أي الآلات التي لا تصدر نغمات موسيقية محددة.. ولكن تؤدي الإيقاعات فقط بلون وطابع معين ومميز لكل منها.. والجديد هنا هو استعمال هذه الآلات الإيقاعية بطريقة تكشف عن القيم الغنائية الشاعرية الكامنة في طابعها وأسلوب أدائها.. ولقد كان ديبوسي هو أول موسيقي أوروبي يكتشف ذلك و ينقله إلى مؤلفاته.. كما انه علق على ذلك بأن الآلات الإيقاعية الأوروبية لا يمكن أن تجاري الآلات الآسيوية.. فهي بجانبها تصدر أصواتا أشبه بضجيج السيرك المتنقل. وأول نموذج عالمي يتضح فيه ذلك هو(اللعب) لديبوسي، ففي بدايته نستمع إلى شكل إيقاعي من آلات الرق والكاسات تتجاوب وتتحاور مع أداء للآلات الوترية على منطقة معينة من الأوتار (بجانب الفرسة) تعطي لونا شديد الغموض والغرابة.

أما استعمال ديبوسي للسلم المتساوي الأبعاد (السلم السداسي) الذي أدخله لأول مرة في الموسيقى الأوروبية.. فإن ذلك يرتبط بالمقام الآسيوي المعروف باسم (سلندرو) Slendro الذي تتساوى أبعاده أيضا ويقرب إلى حد كبير من سلم ديبوسي السداسي الذي أحدث ضجة في النظريات الموسيقية وفي التعبير الموسيقي الغربي العالمي.

هناك جانب جمالي فلسفي للموسيقى اهتمت به دول الغرب وجاء

نتيجة لفكر وفلسفة الحضارات القديمة بمصر القديمة والهند والصين حيث ظل الاهتمام يربط بين فكر وطقوس الموسيقى منذ عهودها السحيقة هناك وحتى يومنا هذا .. فترة التعبير الناتج عن الإحساس بالغموض وبقوة العاطفة في الموسيقى استمر موضوعا دائما للبحث.. وجاء الموسيقى الروسي الكبير (سكاريابين) يمعن النظر في التعبير الموسيقي الفلسفي وجره ذلك إلى التعمق في دراسات التصوف من أجل تحقيق حلمه الكبير لخلق التعبير (الغامض) في الموسيقى المماثل للتعبير الموسيقي الآسيوي.. . وتوصل إلى هارمونيات موسيقية سمي تآلف رئيسي منها بالتآلف الغامض وهو تركيب موسيقي سيريالي حاول فيه التعبير عن الغموض المماثل لتعبير (الراجا الهندية). ولقد توصل سكاريابين من خلال بحوثه في فلسفة جمال الموسيقى إلى ربط الدرجات الموسيقية الغربية المعروفة بالألوان المختلفة، فكل منها يقابل لونا بصريا .. وربط بينها أيضا وبين فصول السنة ومظاهر الكون والطبيعة، والمعروف أن الحضارات القديمة كانت تؤمن بكل ذلك وأيضا كانت أوروبا في العصور الوسطى تربط بين الموسيقى والفلك.. ولكن الهند والصين اهتمتا دائما بالربط بين الموسيقى والروحانيات، وبينها وبين طقوس العبادة وفلسفة اليوجا .. واشتمل هذا الاهتمام بوجه خاص على ربط اللحن بالعواطف والألوان من خلال الطبقات والآلات الموسيقية المختلفة.

كان كل من (سترافنسكي) و(بارتوك) موسيقيا شهيرا قام بجهود كبيرة في استكشاف مواطن الجمال في موسيقى الشرق منذ بداية هذا القرن.. وجاء اهتمامهما أساسا بالتعبير الغريب في هذه الموسيقى البعيدة.. وتاما بالتعمق في موسيقى الشعوب الشرقية.. ولقد ساعد سترافنسكي على ذلك انه روسي، وموسيقى بلاده ينتمي جزء منها إلى آسيا .. كما أن سلفه رمسكي كورساكوف-مؤلف موسيقى شهرزاد-لا يمكن إغفاله حتى أن الكثير من النقد قد كتب عن علاقة موسيقى سترافنسكي في مراحل حياته الفنية الأولى المعروفة باسم (السابقة للكلاسيكية الجديدة) بموسيقى سلفه رمسكي كورساكوف الذي أثر عليه في جوانب التلوين الاوركسترالي والمادة اللحنية والإيقاعات على السواء.. وعلى أي حال فإن تأثير الموسيقى الآسيوية على إنتاج سترافنسكي يمكن التحقق منه على النور عند الاستماع إلى (موسيقى العرس).. ففيها نستمع إلى المسافات الآسيوية المميزة (والتي يزيد بعدها

على الثانية).. ونستشف بوضوح أنواع الزخارف اللحنية الآسيوية الخاصة والانزلاقات اللحنية بين أبعاد السلم الشائعة في أساليب الغناء الآسيوي..

أما المجري العظيم (بيلا بارتوك) فقد اشتهر بطريقة فريدة باهتماماته المتعددة بموسيقى الشعوب وارتباطها بعلم الأجناس البشرية.. وقد درس عن كثب الموسيقى التركية والعربية والآسيوية على السواء، وأثر كل ذلك على جماليات التعبير في موسيقاه وعلى صنعته الموسيقية.. ولقد حدد في دراساته.. ضرورة عدم الربط بين موسيقى الشعوب الأخرى والمفهوم الأوروبي ولكنه ربط بين موسيقى كل شعب وبين بيئتها النابعة منها وتاريخها وآلاتها الموسيقية وميراثها الحضاري.. وجعل من هذه النظرية وسيلة لتغيير ملامح الموسيقى الأوروبية عندما تحاكي موسيقى الشرق وتنقلها بدلا من تغيير ملامح الموسيقى الشرقية وتحريفها عند نقلها إلى الغرب.

من عظماء مؤلفي الغرب الذين تطرفوا في موسيقاهم السيريالية الحديثة نجد (فيبرن) و(فاريز) ولقد درس فيبرن في مراحل حياته الفنية السابقة للسيريالية.. درس موسيقى آلة (الشن) الصينية.

وهي نوع من (السيتر) يشبه القانون العربي.. ووجد فيها مجالا رائعا للتعبير الموسيقي بالرغم من أنها شديدة البساطة وتعتمد على مقام موسيقي واحد هو مقام خماسي.. ولكن المعاني الموسيقية تتجسد بعظمة من خلال الإحساس المجسد بالصوت الموسيقي الواحد.. أو بكل صوت موسيقي واحد يصدر عن هذه الآلة.. فالأداء يعتمد على تكوين الصوت عند العزف وعلى أحداث ذبذبات معينة تتردد بشكل شديد التعبير.. والأداء يعتمد أيضا على تفسير كل صوت يصدر بطابع كثير التنوع في تأثيره.. ومن هنا جاءت موسيقى فيبرن في مراحله الأولى معبرة عن الطبقات الموسيقية المختلفة.. والتفاوت في التعبير والاعتماد على سيكولوجية الصوت الموسيقي وجمالياته.

أما (فاريز) فقد وضع نظرية (الأصوات المنظمة) باعتبار أن كل صوت موسيقي هو (مادة حية) لها مضمون تاريخي متصل بعمق الحضارة الإنسانية.. وذلك يتفق مع نظريات الموسيقى الصينية التي تقول: «إن كل نغمة هي تعبير موسيقي كامل.. وان المعنى الموسيقي هو أساسا في الأصوات الموسيقية نفسها.. وان المرء عليه أن يبحث في الأصوات المسموعة ليتعرف

من خلالها على النغمات الموسيقية، وان يبحث في النغمات الموسيقية ليتعرف على اللحن الموسيقي الكامل»..

وتقول الفلسفة الصينية أيضا: «إذا أردت أن تحرر الصوت من القيود الميكانيكية، وان تستبدل استعراض الألحان بتعبير موسيقي شامل، عليك بالاهتمام بكل صوت موسيقي على حدة كإمكانية هائلة على التعبير السمعي».

وفقا لنظريات «كونفشيوس» الفلسفية، فإن الصوت هو الأساس الذي يجب أن يحظى بالاهتمام من اجل البناء الموسيقي الجيد. وبالطبع فإن هذا المفهوم لا علاقة له بالغرب في تاريخه الموسيقي العريق، ولكن هذه النظرية وجدت طريقها إلى الموسيقى الغربية المعاصرة في أوروبا وأمريكا بعد أن زاد الاهتمام هناك بموسيقى الشعوب الأخرى في أفريقيا وآسيا.. وبعد أن تسابق الموسيقيون للبحث عن أصوات وأفكار موسيقية جديدة وغريبة وغير مألوفة للمستمع الغربي من اجل التجديد ومن اجل توحيد مشاعر أبناء الكرة الأرضية ككوكب واحد عالمي الاتصال والفكر والمشاعر.

اهتم المؤلف الموسيقي المعاصر «فاريز» باستعارة الفكر الموسيقي الآسيوي في جانب من جوانبه المتعددة، فاهتم بالتعبير من خلال التركيبات الصوتية بدلا من الخطوط اللحنية المفردة، وبالمكونات الدقيقة للحن التي تسمى (بالأفكار الذرية) بدلا من الحركة اللحنية المتدفقة.. فجاءت تجاربه الموسيقية شديدة التقابل والشبه بالموسيقى الآسيوية.. فاستعار الألحان اليابانية ذات الأصل الصيني في مقدمة عمله المشهور باسم Integrales.. واستعمل آلات الترومبيت والكلارينيت الصغيرة (مي بيمول) لأداء نفس التعبير الذي يصدر عن الآلات الموسيقية الآسيوية المسماة «ريوتيكي» وهي آلة فلوت أفقي و«الهيتشيريكي» وهي آلة من نوع الكلارينيت. كما انه استعمل آلات الفلوت الصغير والكلارينيت المعتادة في مناطقها الصوتية الحادة كبديل للآلة الآسيوية المسماة «سوهو» وهي عبارة عن اورغن صغير يقوم العازف بالنفخ فيه بالفم مباشرة. واستخدم أيضا آلات الترومبون في مناطقها الصوتية الحادة والمنخفضة لتقليد تعبير آلة «الكوتو» الشبيهة بالقانون العربي، وآلة «البيوا» وهي نوع من العود الآسيوي. أما بالنسبة للإيقاع فاستخدم مجموعة كاملة من الآلات الإيقاعية لتعبر عن لون الطبول الآسيوية

المسماة «توجاكو»..

وبالنسبة لفلسفة «الراجا» الهندية فإنها قد أحدثت صداها في موسيقى الغرب من خلال الموسيقى الاثني عشرية (نظام 12 تون) التي تزعمها النمساوي «شونبرج». فموسيقى الراجا تشتمل على تصوير دائم لمكونات اللحن دون ارتباط ثابت بمقامية محددة.. وهي تعتمد على «تحولات» في تطوير اللحن شبيهة بما يتبع في الموسيقى الاثنى عشرية (الدوديكافونية).

وموسيقى الراجا تعتمد أيضا وبشكل مركز على الارتجالات التي تقوم على جزئيات اللحن أو الخلايا اللحنية المكونة للحن الكامل.. كما أن كل صوت موسيقي مشترك في تكوين موسيقى الراجا تكون له وسائل تعبيره المحددة والمميزة داخل اللحن ككل.

وهناك تعريف لكلمة (الصوت الموسيقي) في الفلسفة الهندية.. فيقول الحكيم «ماتنجا:«الصوت الموسيقي هو ذلك الشيء الذي يشرق ويشع بمفرده ومن تلقاء نفسه، ويضيف: «الصوت الموسيقي يقوم بتوليد التعبير»..

هذا ويعتبر تأثير الصوت المفرد مؤكدا من خلال الزخارف اللحنية التي يسمونها «جاماكاس». والجاماكاس لها قيمتها التعبيرية الخاصة، فهي زخارف لحنية ترتبط بأصوات موسيقية محددة. أي أن كل صوت موسيقي له زخارفه وحلياته الخاصة به وفقا للعلاقات القائمة بين مختلف الأصوات في موسيقى الراجا الهندية..

وبالإضافة إلى ذلك فإن أداء «الجاماكس» هذه يتضمن عظمة هائلة في التعبير لاشتمالها على طبقات موسيقية متعددة لكل صوت.. وكذلك وسائل أداء حسية هائلة على رأسها التفاوت الديناميكي في العزف والغناء (الفروق بين القوة والخفوت في الصوت).

والراجا-لها وظائف مترابطة مع ما يسمى بالـ «تالا» التي تمثل الوحدات والقيم الزمنية المستخدمة في الموسيقى وما تشتمل عليه من ضغوط إيقاعية محددة وتجمعات بين الأصوات المتعاقبة.

ولقد كان للتالا-لوس كبير على الفكر الإيقاعي للمؤلف الفرنسي المعاصر الشهير «ميسيان اوليفييه» منذ عام 1930.. وانتقل هذا الفكر الآسيوي إلى موسيقى الغرب بعد ذلك متمثلا في أعمال الكثيرين من مؤلفيهم..

قبل أن تصبح المذاهب الحديثة (السيريالية-والكلاسيكية الجديدة) شائعة

في العالم الغربي بدأت حركة موسيقية جديدة تشق طريقها هناك.. وهي (جزئيات الأبعاد الموسيقية الدقيقة) أي «الميكروتون». ويعود البحث بهذا المذهب إلى عصر النهضة في أوروبا، ولكنها لم تتبلور وتظهر كمدرسة موسيقية قائمة بذاتها إلا عاما 1930 على يد مؤلفين أمثال التشيكي «هابا».. وهي مدرسة تدعو إلى تقسيم الأبعاد إلى أقسام اصغر من نصف البعد المستعمل في الموسيقى الأوروبية كأصغر بعد بين الأصوات الموسيقية.. وكان هذا التيار الأوروبي تقليدا للمقامات العربية التي تشتمل على تقسيمات منها ثلاثة أرباع البعد.. أي أن الفرق بين الصوت وجوابه يقسم في الموسيقى العربية إلى 34 بعدا بدلا من آل 12 بعدا المستعملة في مقامات الموسيقى الغربية.

أما التقسيمات في الموسيقى الهندية فهي 22 بعدا موسيقيا فيما بين الصوت وجوابه أي أنها اقرب ما تكون إلى الموسيقى العربية. ولقد قام «هابا» بالاستفادة من هذه التقسيمات الدقيقة غير الواردة في نظريات الغرب الموسيقية، وذلك عند تناولة لأنواع من موسيقى سلوفاكيا الشعبية وموسيقى الغجر الشائعة هناك.. بينما نجد في أمريكا العديد من الموسيقيين على رأسهم «هاري بارتش» الذين اهتموا بموسيقى الهند والصين والعرب في تقسيماتها الذرية الدقيقة.. وحاولوا هناك إعادة ضبط آلاتهم الوترية لتتمكن من أداء هذه الموسيقى الدقيقة الأبعاد، فضلا عن صنعهم لآلات بيانو تشتمل على 24 بعدا لتتمكن من أداء هذا اللون الجديد على آذانهم..

قام المؤلف الفرنسي الأمريكي «رود هيار» Rud hyar بدراسة الفلسفة والغموض الذي يلف موسيقى الشرق، واصدر نقدا للموسيقى الغربية التقليدية عام 1920. وركز نقده هذا على قوة التأثير النفسي للموسيقى الآسيوية قائلا أن الموسيقى الأوروبية لا تعتمد على الأصوات المفردة التي نسمعها بل على الطبقة الموسيقية للأصوات الموسيقية التي تسمع بشكل مجرد ويتقابل الإنسان في الموسيقى الآسيوية مع الأصوات الحية ذات المضمون الفكري والحسي والفلسفي. أما «إدوارد ماكدويل» الأمريكي-فقد وصف الموسيقى الصينية بأنها «قيمة نسيج الصوت الواحد».

وذهب كل من «هاريستون»، و«كيج» إلى الدعوة إلى الشرقية في الموسيقى أو على الأصح إلى «تشريق»موسيقى الغرب من اجل المزيد من القيم والعمق

والأصالة والتعبير الخصب. وفي أعمالهم نشتم رائحة الموسيقى الصينية التي يسمونها «مجموعة الموسيقى الصينية الجديدة». وهم يستعيرون ألحانا وإيقاعات صينية و يابانية وإندونيسية.. كما أنهم يستوحون منها تكويناتهم الموسيقية الحديثة وذلك بتقريب تدوينها إلى أقرب مقابل ممكن أداؤه بالآلات العالمية الغربية التقليدية وبوسائل التدوين الغربي التقليدي وهم بذلك لا يحصلون على التعبير الحقيقي لموسيقى آسيا ذات التقسيمات الدقيقة التي لا يمكن أداؤها بالآلات الغربية ولكنهم يطعمون موسيقاهم بها ويضيفون تعبيرا جديدا من الشرق لا يخطر ببال مؤلفي الغرب التقليديين.

ومع كل ذلك.. جاء «هاريسون» الأمريكي منذ سنوات قليلة ليكتب موسيقى غربية على نمط الموسيقى الآسيوية الأصيلة فأعد دراسات عميقة قام بها أثناء جولاته ببلاد آسيوية متعددة وكتب موسيقى ذات أبعاد ذرية- وقام بأدائها على آلات موسيقية آسيوية أصيلة، محاولا بذلك نقل الحضارة الموسيقية بدقة وأمانة إلى موسيقى الغرب، فهو قد جمع بين التدوين والتصحيح والأداء الدقيق للموسيقى الآسيوية، وبين استشفاف مكونات هذا العالم الموسيقي العجيب.

أما المؤلف الذي توغل في التعبير الفلسفي والإيحاء النفسي للموسيقى الآسيوية فهو «كيج» Cage الذي حاول في موسيقاه أن ينقل إلى الموسيقى «لعواطف الدائمة» التي ترتبط بالتقاليد الموسيقية في الهند وهي تستكشف حالة العقل البشري وما يدور فيه.. ففي «البهافز» و«الرازز» الهندية نجد الدعوة إلى التعبير عن الجمال من خلال المشاعر والأحاسيس العليا السامية.. وفي النظرية الموسيقية الهندية نجد أن كل صوت من الـ 22 صوت المكونة للمقام الموسيقي الهندي له قيمة العاطفية المتميزة.. وهكذا يتحقق للمؤلف الموسيقي الهندي أن ينقل مشاعر محددة من خلال أصوات موسيقية سابقة التحديد في نظرياتهم الفلسفية..

أما في الصين فإن هناك فلسفة موسيقية استلهم منها كيج بعض أعماله.. وهي توضح كيف أن الإنسان مرتبط بالكون الأعظم.. ووسائل التعبير الموسيقي لا تنفصل أيضا عن ارتباطات حركة الكواكب في الكون.. وبذلك يرتبط الكون بالموسيقى وبالإنسان في وحدة تعبيرية متكاملة

تجعل من الإنسان عنصرا مترابطا مع ما يحيط به في العالم الدنيوي وعالم الكون الأعظم.

وبتطبيق علوم الرياضة والفلك وجد أن كل مقام موسيقي من هذا النوع له زمان ومكان وظروف تجعله اكثر مناسبة وتوافقا مع مشاعر البشر وقدرهم وارتباطهم بالفلك والأجرام السماوية..

أما عن فلسفة الهدوء-فهي مذهب أمريكي نابع من الشرق ومرتبط بمدارس التحليل النفسي الحديثة وبالتعبير الموسيقي الغريب الذي يحلل الإنسان من جميع مسئولياته في تصرفاته. وهي فلسفة (اللاشيء) المرتبط بالحظ وبالهدوء والذي يتمكن اللحن من خلاله أن ينتقل بالإنسان إلى التأثير المطلق من خلال التعبير الهادئ.

ومن تحليل كل من «كيج» الأمريكي، «بوليز» الفرنسي لموسيقى آسيا نجد أن الموسيقى الآسيوية لا تشتمل جميعها على عنصر الارتجال.. وان الارتجال فيها يختلف عنه في موسيقى الغرب التقليدية فهو ارتجال مرن، بينما نجده محددا ومرسوما في موسيقى الغرب. وعندما يقوم الموسيقي الهندي بالارتجال في موسيقى الراجا فإنه يفعل ذلك مرتبطا بالضرورة بتقاليد هذا الارتجال الراسخة في الموسيقى الهندية و يكون هذا الارتجال عن دراسة طويلة وعميقة الجذور..

ومن الواضح بذلك أن موسيقى الهند تقوم على نظام علمي تقليدي دقيق، وتبعد تماما عن العقل الباطن واللاوعي واللاعقلانية والارتجال العشوائي.. وهي بذلك أصبحت مجالا عميقا للدراسة والتأمل من جانب المؤلف الموسيقي الغربي بكل ما يحيط بها من فلسفة وارتباطات.

ولقد قام كل من «شتوكهاوزن» و«بوليز»، و«ميسيان» وهم في مقدمة مؤلفي الموسيقى الغربية المعاصرة.. قاموا بدراسة تأثير هذا العالم الجديد على موسيقى الغرب.. وقام «ميسيان» بكتابة موسيقى على نظرية حدد فيها أن الإيقاع يجب أن تضاف إليه القيم التعبيرية.. ودعا فيها إلى القوالب الموسيقية الجديدة ذات التراكيب الأكثر ثراء.. كصدى لموسيقى آسيا العظيمة..

قام المؤلف الموسيقي الياباني المعاصر «توري تاكيميتو» وزميله الفلبيني «جوزي ماسيدا» باستكشاف جوانب خصبة من كنوز الموسيقى الآسيوية..

ومحاولة نقل تعبيرها إلى موسيقى الغرب العالمية. ومن أهم منجزات «ماسيدا» التي لقيت نجاحا ساحقا في الغرب، هو اختيار نصوص من اللغتين اليابانية والكورية يتحول فيها النطق بالألفاظ إلى موسيقى حية تنطق بمضمون الكلمات من أحداث واقعية ودراما إنسانية تنقلها الكلمات.. ولقد أدى ذلك إلى صيحة إعجاب أذهلت مؤلفي الموسيقى في أوروبا وأمريكا.. الذين انطلقوا يبحثون عن المزيد من الكنوز في أعماق آسيا وأفريقيا والعالم الذي لا يزال بكرا بالنسبة لمعرفتهم.. رغم كل ما تحقق لهم من تطور علمي تقليدي مهول.

6 الأداء والجماليات

الأوركسترا والمايسترو

الأوركسترا تسمية مشتقة من اليونانية القديمة وتعني الجزء الفاصل بين مقاعد الجمهور وخشبة المسرح، وهو المكان الذي كان يستخدم للرقص في المسرح اليوناني. جاءت هذه التسمية نظرا لأن نفس هذا المكان من دار العرض أصبح حفرة الموسيقى في دور الأوبرا، وهي المكان الذي يجلس فيه العازفون بين الصف الأول من مقاعد المشاهدين وخشبة مسرح الأوبرا..

الأوركسترا يعني مجموعة من الآلات الموسيقية تنقسم إلى عائلات متجانسة في طبيعتها الصوتية ولكنها متكاملة في طبقاتها السمعية. أي أن كل عائلة تشتمل على مجموعة من الآلات تضم جميع الأصوات المستخدمة في الموسيقى من الحاد إلى الغليظ. وأهم هذه العائلات وأكثرها ارتباطا بوجدان المستمعين هي العائلة الوترية أو كما تسمى في بعض الأحيان بعائلة الفيولينة Violin Family وهي:

الفيولينة: أصغر آلات العائلة وأكثرها حدة و بريقا وإمكانية في التعبير العاطفي، وهي غالبا ما تضطلع بالخطوط اللحنية الرئيسية لأنها تستهوي

المؤلفين والمستمعين اكثر من بقية آلات الأوركسترا.

تسمية فيولينة مشتقة من الإيطالية Violino وهي تصغير وتدليل لكلمة فيولا بمعنى وتر، والمعروف سمعيا أن الصندوق المصوت للآلة الموسيقية يكون صغيرا كلما كان صوت الآلة حادا، و يكبر في الحجم كلما زادت أصوات الآلة عمقا وغلظة والعكس صحيح. وتعزف الفيولينة وسائر آلات عائلتها باستخدام القوس، وتتمتع بإمكانيات هائلة في التعبير بوسائل أداء متعددة.

الفيولا: تكبر الفيولينة قليلا وتعزف بنفس الطريقة وتتمتع بأصوات اكثر غلظة ولذلك فهي غالبا ما تؤدي الأصوات الوسطى من التآلفات الهارمونية أو الخطوط اللحنية المتعددة في المؤلفات الاوركسترالية.

التشيلو: هو الأب للعائلة الوترية نظرا لرزانته ووقاره وعمق أحاسيسه وعواطفه. وهو اكبر من الفيولينة والفيولا و يعزف مستندا إلى الأرض بين ركبتي العازف ويتمتع بنفس إمكانيات العائلة و بطابع غنائي حزين.

الكنترباص: هو الجد الأكبر للأوركسترا السيمفوني وأكبر آلات العائلة الوترية. أصواته غليظة توحي بالبطء والضخامة، لذا فهو لا يغني ولكنه يتكامل سمعيا مع بقية أفراد العائلة التي تعطى جميعا المحيط السمعي اللازم للأذن البشرية المتطورة، وهو المحيط المشتمل على الأصوات الحادة والمتوسطة والمنخفضة والعميقة. و بالطبع فإن الكنترباص يقوم بأداء أساس الأصوات الهارمونية، وهو الأعمدة التي يرتكز عليها البناء الهارموني للعمل الموسيقي..

وقد كتب كثير من المؤلفين أعمالا للأوركسترا الوتري بمفرده اكتفاء بإمكانياته الصوتية ورغبة في رسم لوحات موسيقية بلون واحد هو اللون الوتري وفي طبقات (درجات) متعددة من الألوان الموسيقية.

وكان الأوركسترا السيمفوني قديما وحتى نهاية القرن الثامن عشر يعتمد على هذه العائلة مع إضافات قليلة من آلات النفخ الخشبية في مؤلفات الكلاسيكيين العظماء وعلى رأسهم هايدن وموتسارت.

وتوجد العائلة الوترية في الأوركسترا الحديث في أغلب الأحيان بالتناسب التالي: 18 فيولينة أولى-16 فيولينة ثانية-12 فيولا-10 تشيلو-8 كنترباص.

عائلة آلات النفخ الخشبية: Woodwinds

ترجع تسمية العائلة إلى أن آلاتها كانت تصنع من أنواع خاصة من الخشب وأنها ذات طبيعة صوتية خاصة ترتبط بصوت النفخ في الأنابيب الخشبية. وتضم العائلة بالطبع آلات متكاملة في الطبقات الموسيقية المختلفة من الحدة إلى الغلظ، ولكنها تتمتع بألوان مختلفة ومتكاملة ومتجانسة في نفس الوقت. وقد كتب الكثير من المؤلفين أعمالا للآلات الخشبية التي تتكون منها اوركسترات نادرة الجودة. وتوجد لهذه العائلة نظائر في كل من الحضارات القديمة وخاصة الحضارة المصرية القديمة، إلا أنها تطورت في أوروبا إبان عصر النهضة واستكملت تطورها في النصف الأول من القرن الماضي.. وتضم العائلة آلات:

الفلوت: ويستخدم في الأوركسترا بشكل مزدوج (أول وثان) وأحيانا ينضم إليهما الفلوت الصغير Piccolo (بيكولو)، وهو يتميز بطبيعة النفخ في ثقب مستدير على جانب الآلة قرب بداية العامود الهوائي الذي يتخلخل بداخله الهواء المضغوط فينتج الصوت وفقا لطول الأنبوبة. والطول هذا يتحدد وفتا للتحكم في الفتحات الموجودة على جانب الآلة بواسطة الصمامات التي يعزف عليها المؤدي-وهي آلة تتفوق في اللون الشرقي وتقليد أصوات الطبيعة والطيور والعواصف والتغني بالصحراء والآفاق.

الابوا: نوع من المزامير يعزف بالنفخ بين ريشتين صغيرتين من الغاب Reeds تكون بمثابة المنفخ الذي يمر من خلاله الهواء إلى الأنبوبة الخشبية الدقيقة الصنع. صوتها باك حزين وواضح مسموع يمثل دموع المرأة ويشبه اللون البنفسجي. ومن ناحية الطبقة الموسيقية Pitch فالابوا مع الفلوت تقابلان الفيولينة في العائلة الوترية.

الكلارينيت: تكبر الابوا قليلا في الحجم ولذلك فهي تقابل الفيولا في العائلة الوترية من ناحية الطبقة الصوتية وهي مثلها تقوم بأداء الأصوات الوسطى من التآلفات الهارمونية أو الخطوط اللحنية الداخلة في التكوين الموسيقي، فضلا عن أدائها لفقرات منفردة تتناسب مع إمكانياتها، وهي ذات طبيعة بشرية من ناحية نوعية الصوت، وتتمكن بسهولة من أداء الأصوات السريعة والزخارف اللحنية.. وهي تعتمد على النفخ باستخدام ريشة مفردة من الغاب في المنفخ Mouthpiece الخاص بها، وتستخدم في الأوركسترا



الاوركسترا والمايسترو.

بشكل مزدوج في المعتاد مثل الابوا والفلوت.

الفاجوت: جاءت التسمية من الإيطالية بمغنى ربطه أو حزمه وذلك نظرا لأن لها أنبوبة هوائية مزدوجة ترتبط في أسفل الآلة بما يشبه الحزمة، والتسمية الفرنسية والأمريكية «باسون» مشتقة من كلمتين (باص-سون) أي الصوت المنخفض الغليظ. وهي تقابل التشيلو في العائلة الوترية من ناحية الطبقة الصوتية ولكنها مرحة وتتمكن من التعبير بتفوق عن الضحك والمرح

ولذا يسمونه مهرج الأوركسترا..

ترتبط العائلة النحاسية بالطبيعة العسكرية وباللون الأحمر الواضح.. وتتكون منها اوركسترات نحاسية مستقلة كما أنها تكون عائلة متكاملة في الأوركسترا السيمفوني وفي مؤلفات عظماء المؤلفين الرومنتيكيين والحدثين، كما كانت ترتبط قديما بالموسيقى الدينية في أعمال الاوراتوريو والقداس إلى جانب الأوبرا. وآلات هذه العائلة من الحدة إلى الغلظ حسب وجودها في الأوركسترا هي: 4 ترومبيت-4 كورنو-3 ترمبون-توبا..

وتضم كل أوركسترا بالضرورة آلتين من التمباني Timpani وهو الآلة الإيقاعية الرئيسية بالأوركسترا والتي تساعد في تلوين الأداء وفي تقليد الانفعالات وأصوات الطبيعة وتضاف آلات إيقاعية أخرى متعددة وفقا لرغبة المؤلف في مؤلفات كثيرة، إلا أن الآلة الدائمة والمرتبطة بالأداء الاوركسترالي ظلت هي التمباني الذي يتم ضبطه لتحديد النغمة الصادرة من كل آلة منه حسب المدونة الموسيقية.

إن عمل قائد الأوركسترا-المايسترو-تحوطه الكثير من الأسرار.. ولكن الأداء المسموع يكون هو الرد الطبيعي المفسر لأي تساؤل..

القيادة علم وفن.. والقيادة الناجحة القادرة لا تتأتى إلا إذا اشتملت على الشخصية القيادية.. الموهبة كلمة مائعة ولكنها هنا تشمل القدرة على إدراك العمل الموسيقي بشكل متكامل، وجهاز الأوركسترا بشتى نوعياته، ونقل الفكر إلى الموسيقيين بالإقناع التام والسهولة والتلقائية.. وذلك من خلال الشخصية القيادية.. المشعة المؤثرة.. وإمكانيات الإشارة الشديدة الدقة والوضوح والإقناع.. .

القيادة الناجحة هي توحيد الفكر والحس بين القائد والعازفين من خلال الإشارة ووحدة العمل وتكون الموسيقى هي عنصر الربط بينه و بينهم.. وعنصر توحيد النبض والتنفس والفكر والأحاسيس. إن العمل الموسيقي يجمعهم سويا في عصر واحد، قد يكون قديما منذ مئات السنين، وفي قالب واحد.. وأسلوب واحد.. و يصبحون جميعا-من خلاله-وحدة واحدة.. وصوت واحد.. وأداء موحد لفن ساحر من عالم أثيري مغاير.. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الفهم المتبادل المبني على احترام التقاليد المدروسة وعدم المبالغة أو الخروج عن النص..

الموسيقى هي الفن الذي لا يسمع ولا يوجد إلا من خلال الأداء.. وبسرعة الصوت يصل إلى جهاز السمع.. إنها فن يسير في الزمن و يتكامل في ذاكرة المستمع.. والعازفون والقائد هم أيضا مستمعون لأدائهم ومتجاوبون مع فكرهم وحسهم المبدع.. وموجهون لفنهم إلى آذان مستمعيهم ومنها إلى عقولهم ووجدانهم.

القيادة هي الأداء الموحد.. في سرعته وحسه ومفهومه للعمل الموسيقي الذي يقوم المؤلف أولا بكتابته، و يقوم القائد مع الأوركسترا بإعادة خلقه.. من خلال فكره وفهمه وحسه ونبضه وتجاوبه العصبي.. ودراسته ومتابعته لتقاليد التأليف والأداء.. وكل ذلك يتأثر بإمكانيات العازفين ونوعيات آلاتهم وتجانسها.. وسمعيات القاعة الموسيقية.. وغير ذلك من العناصر التي لا يزال الكثير منها غير معلوم للإنسان.

إن أعظم وأروع الألحان يمكن أن تتحول إلى رماد بارد بلا حياة تحت قيادة مايسترو لا يفهم مضمون اللحن والعكس صحيح فإن اللحن الباهت الذي لا حياة فيه يمكن أن ينشط و يعبر بوعي وإحساس بفعل القائد البارع. فهناك حركة من الزمن تؤدي إلى ذروة الانفعال في اللحن.. تلك الذروة التي يجب أن يحضر لها القائد ويبنيها بحكمة وفهم وحس، حتى تجئ ذروة في التعبير لتؤكد ما قصد إليه المؤلف وأكثر.. وذلك بزيادة طفيفة غير مسموعة في السرعة.. وقوة تدريجية معبرة واثقة غير مرتعشة.. حتى تجئ تلك الذروة في الانفعال لتصل بالمستمع إلى قمة النشوة والتجاوب مع المؤلف.. في حركة مترابطة مع الزمن.

من ذلك فإن الأوركسترا الواحد له أكثر من صوت تحت قيادة اكثر من قائد.. بل وفي العمل الواحد يختلف التعبير والتأثير من قائد إلى آخر مع أوركسترا واحد.. فالأوركسترا يتحول إلى آلة موسيقية تخرج أصواتها بتأثير إشارات القائد تماما كما تعزف الفيولينة بفعل أصابع عازفها، وكما تختلف طبيعة أصواتها من عازف إلى آخر.. أما العازف الاوركسترالي فهو ينكر ذاته و يتحول إلى جزء من كل.. وهذا الكل هو مجموعة عازفي الأوركسترا.. انه يتابع و يتجاوب مع الوهلة الأولى بل انه يستمع إلى زملائه ويتحول معهم إلى وحدة منصهرة في بوتقة نادرة.. هي الأوركسترا.. والعازف الاوركسترالي في ذلك يمتلك قدرات لا تتوفر في زميله العازف المنفرد

مهما بلغت إمكانياته.. لأنه لا يفرض أداءه الفردي، وفهمه الشخصي للعمل الذي يقوم الأوركسترا بأدائه ولكنه يمتلك شخصية جماعية وتجاوب عصبي يحوله إلى وحدة مع مجموع الكل وبذلك يتمكن المايسترو من وضع بصماته التي تحمل اسمه على الأداء والتي تميز تفسير العمل بأنه وفقا لإحساسه ومفهومه..

إن المايسترو الناجح يستمع إلى الموسيقى قبل أن تعزفها الأوركسترا بزمن كامل، وما نسمعه نحن من الأوركسترا يكون بالنسبة له صدى للصوت الذي يتخيله أولا، ويعطي الإشارة وفقا له.. وتتم مطابقة سمعية ذهنية عصبية سريعة بين الصوت المسموع والصوت الذي تخيله القائد وسبق به الأداء.. فتتضح الأخطاء أو الفروق.. ويظل هو سابقا لأداء الأوركسترا وقائدا له.. لا تابعا وراءه.. وهذه هي صفة القائد الناجح الذي يتميز أداؤه و يتجاوب معه الموسيقيون و يرتبطون به اكثر من غيره من القادة.. وهذا القائد المتمكن هو الذي ترتبط به الأوركسترا في تجاوب مذهل ساحر مع كل إشارة من إشاراته حتى لو اختلفت كثيرا عن النص المدون والذي يكون في أحيان كثيرة تدوينا تقريبيا نسبيا في سرعته أو قوته أو طبيعته بينما ينفعل قائد آخر في هسترية غير موضوعية ولا يتجاوب الأوركسترا معه لأنه لا يرتبط به علميا وعاطفيا.. كما أن تأثير شخصيته القيادية يكون مزيفا ومزورا..

المايسترو يتعامل مع النفس-جهاز التنفس-الذي تخرج به الأصوات من آلات النفخ والمغنين ولا بد أن تكون يداه رئة توحي لجهازهم التنفسي بالحركة المنتظمة.. وتمنحهم السكون اللازم لإتمام تغيير النفس في أماكن محددة.. أو يقوم هو بتحديدها وتنظيمها حتى ولو كانت متعارضة مع النص الأصلي الذي قد تفوت على كاتبه الكثير من الإمكانيات العملية للأداء.. أما عازفو الآلات الوترية ذات القوس فإن حركة أقواسهم المتحدة لها علاقة أيضا بالنفس.. والعازف الذي لا ينتظم تنفسه بعلاقة مع اللحن فإنه يختنق حتى لو كان عازفا لآلة وترية مثل الفيولينة أو التشيلو.. وهذا الاختناق يؤدي بالتأكيد إلى إجهاد وبلبلة في الأداء.. إن تنظيم التنفس لازم أيضا للمستمع، الذي يتنفس أيضا مع اللحن وطريقة أدائه وسرعة نبضه وحدة عاطفته.. هذا لو كان القائد موفقا في ربط المؤلف بالمستمع..



هانز سفاروفسكي أستاذي الراحل

وفي التحكم في كل هذا العالم الإنساني التاريخي الفني.. هذا هو الساحر.. المايسترو الذي يضع اللحن في قبضته، و يضع نفسه وروحه مع اللحن لينسل إلى وجدان المستمع وليتحد مع فكره وإحساسه.

هناك قائد يقود بيديه إمعانا في التعبير البشري بيديه وأصابعه وحتى يؤثر بوضوح أكثر في الأوركسترا والكورال.. وغالبا ما يلجأ قادة الكورال-الفرقة الغنائية-إلى الاكتفاء بأيديهم دون عصا القيادة.. التي يجدونها معوقة..

أما عصا القيادة فهي التي يستعملها غالبية قادة الأوركسترا لطولها

النسبي وامتدادها مع الذراع إلى مسافة تسمح للموسيقيين بمتابعتها بسهولة ووضوح.. فضلا عن سهولة التحكم في حركتها السريعة ونقل النبض إلى طرفها ليوحي بالإيقاع والزمن..

إن القيادة تختلف من فن موسيقي إلى غنائي إلى أوبرالي.. إلى موسيقى مصاحبة للرقص.. وهنا توجد تخصصات يتفوق في جانب منها قائد بينما يتمكن آخر من تخصص مختلف.. وعلى سبيل المثال.. الأوبرا التقليدية مثل أوبرات فردي تعتمد على المغني المنفرد أو الثنائيات والثلاثيات والرباعيات الغنائية وما إلى ذلك.. و يكون في أحيان كثيرة تابعا مصاحبا يعتمد على الاستماع إلى الغناء ومصاحبته.. وبالطبع يتولى القائد تشكيل هذا الغناء وتوحيده ولكن المضمون الموسيقي يكون على المسرح وتظل الأوركسترا في الدرجة الثانية.. وتكون مهمة القائد الربط بين الأوركسترا والمسرح في أغلب الأحيان.. ورغم أن ذلك يختلف في أعمال درامية أخرى مثل أعمال فاجنر-الدراما الموسيقية-التي تتحد فيها فنون الشعر والغناء والموسيقى.. إلا أن القيادة السيمفونية البحتة تكون تجسيدا لإمكانيات المايسترو في تشكيل الإحساس الموسيقي والتعبير الناتج عن الأداء بشكل مستقل متكامل-فإن الموسيقى السيمفونية تتركز في الأوركسترا .. الذي يكون هو موضوع الأداء.. بدلا من مصاحبته للأداء.. أما عند مصاحبة الرقص فإن القيم الموسيقية تكون مهددة في أغلب الأحيان.. و يكون المايسترو ضحية الحركة في الفراغ والشكل.. وبدلا من أن يصاحب الغناء واللحن-كما هو الحال في الأوبرا والعزف المنفرد-فإنه يصاحب حركات رقص صامت باستخدام العين (البصر) وتقوم الموسيقى بمتابعة البصر. أي أن الصوت يتبع البصر و يضطر القائد لزيادة السرعة أو تقليلها حسب سرعة الراقصة ومدى لياقتها البدنية التي كثيرا ما تتغير من يوم لآخر هذا فضلا عن إمكانيات مصممي الرقصات الذين غالبا ما يضعون في اعتبارهم الجمال التشكيلي والحركي للرقص مهما تعارض ذلك مع متطلبات الصوت والأداء الموسيقي من سرعة أو بطء.

يؤكد المؤلف الألماني العظيم ريتشارد فاجنر ضرورة تمكن القائد من تحديد السرعة اللازمة لأداء العمل الموسيقي وهي الاعتبار النسبي الذي يؤدي إلى تغيير التعبير الموسيقي حتى ولو كان الفرق الزمني طفيفا.. وهو

أيضا يؤكد ضرورة تمييزه للخطوط اللحنية المختلفة وإبراز كل منها في توازن مع بقية الأصوات ومع باقي أجزاء العمل الموسيقي..

ترجع مهنة القيادة الموسيقية إلى القرن الخامس عشر على أقل تقدير فقد كان قائد «كورال السيستين» يمسك بلفة من الورق (لم يكن هذا القائد سوى المغني الأول في فريق المنشدين) ويحدد بها الزمن وطابع الأداء الموسيقي.. وكذلك أماكن السكون (التنفس). وفي أوائل القرن الثامن عشر، بدأ نظام تقليدي لقيادة الأوبرا من آلة الهاربسيكورد (جد البيانو).. فكان عازف هذه الآلة يقوم بدور القائد في نفس الوقت كما هو الحال في عازف القانون بالتخت الشرقي.. و يذكر التاريخ أن باخ كان يقوم بقيادة أعماله وهو يعزف الاورغن. أما في فرنسا فإن أوبرا باريس تسجل بدء القيادة عن طريق الحفاظ على الزمن والإيقاع الموسيقي وذلك بضرب الإيقاع بعصي أمام العازفين للمحافظة على الوحدة الزمنية، كان ذلك في بداية القرن الثامن عشر. ورغم أن القيادة من عزف الهاربسيكورد استمرت في ألمانيا حتى أوائل القرن التاسع عشر.. إلا أن القيادة كفن موسيقي متطور بالعصا نما وتطور من أواخر القرن الثامن عشر.. وأصبح فنا مرموقا على يد مندلسون ومعاصريه في أوائل القرن التاسع عشر..

وما هو جدير بالذكر أن فن القيادة نما وترعرع مع نمو الأوركسترا وأجهزة الأداء الجماعي الموسيقي.. فحتى فجر القرن التاسع عشر كان الأوركسترا صغيرا و يعتمد في أدائه على إمكانيات أداء موسيقى الحجرة التي يستمع فيها الموسيقيون إلى بعضهم بسهولة ويسر.. دون حاجة إلى من يوحد لهم السرعة والأداء.. كما أن صوت آلة الهاربسيكورد كاف ليسمعه كل عازف بالأوركسترا أثناء العزف، إلا أن ازدياد عدد عازفي الأوركسترا.. ونمو إمكانيات التأليف الموسيقي وتشعب مذاهبه.. أدى بالتالي إلى ضرورة القيادة للربط بين هذا العالم الهائل الضخم من العازفين والمنشدين..

وهناك تقليد نشأ في فينا على يد يوهان شتراوس الابن الذي اشتهر بمؤلفات الفالس الشائعة، فقد ابتدع القيادة بقوس الفيولينة.. فتارة يعزف ويقود كعازف للفيولينة وتارة أخرى كان يكتفي بتحديد الزمن للأوركسترا بقوس الفيولينة.. كان ذلك في منتصف القرن التاسع عشر. واستمر هذا التقليد حتى يومنا هذا بواسطة قلة من كبار عازفي الفيولينة عندما يعزفون

كونشرتو لباخ مثلا للفيولينة والأوركسترا (الذي يكون عادة صغيرا في تكوينه).. أما تقليد القيادة من مكان العزف على الهاربسيكورد فقد استمر أيضا حتى يومنا هذا بواسطة قلة من عظماء عازفي البيانو الذين يعزفون ويقودون الأوركسترا في نفس الوقت و يكون ذلك في الأعمال التي تشترك فيها أوركسترا صغير مثل أعمال الكونشرتو للبيانو والأوركسترا لموتسارت..

هناك أيضا في داخل الأعمال الكبيرة أجزاء لا تتطلب تدخلا كبيرا من القائد.. عندما تكون الموسيقى لعدد محدود من العازفين.. و يقوم حكماء القيادة بأقل إشارات ممكنة دون استعراض قيادي يشوه الأداء.

في عام 1922 بدأت روسيا تقليعة «الأوركسترا بدون قائد» وانتقلت البدعة إلى المجر، وتشيكوسلوفاكيا وأمريكا.. فتكونت أوركسترات محدودة العدد تعزف بدون قائد.. ولكنها بدعة سخيفة لأن الأوركسترا في هذه الحالة يتدرب مع قائد كما أنه يعزف بإشارات من رائد الأوركسترا و يؤدي أعمالا تتطلب قيادة حتمية.. وبالطبع فإن أوركسترا صغيرا و بدون قائد أفضل كثيرا من أوركسترا كبير وقائد غير متمكن.

أنه فن كبير يغمره السحر.. وتحكمه الخبرة وقوة الشخصية والفكر والإشعاع والإقناع. وسيظل المايسترو هو مركز السحر والتدفق وإعادة الخلق الموسيقي العظيم..

خاتمة

الإحساس بالجمال الموسيقي

علم الجمال هو أحد فروع الفلسفة التي تبحث في حقيقة التعبير الجمالي لشتى الفنون والآداب. والكلمة «استيتكس» Aesthetics مشتقة عن اليونانية القديمة وتعني-ما يختص بالشيء-أو-الغور إلى أعماق الأشياء-أو-الأشياء التي يتم استقبالها بالحواس البشرية. وقد أصبح معنى الكلمة المألوف وفق تعريف المراجع والقواميس الفلسفية هو فلسفة الجمال، أي المبادئ والأسس التي تحدد الجمال، أو علم الجمال والذوق، أو القدرة على التذوق الفني ونقد الفنون، أو فلسفة الذوق، ونظرية الفنون الجميلة، وهي تشتمل على الغور في داخل الأعمال الفنية وتذوقها ونقد مواطن الجمال فيها وفقا للتقاليد التي تحدد الجميل من القبيح.

من كل ذلك نعرف أن هذه الفلسفة هي عبارة عن دراسة لمواطن الجمال ومسبباته في أي فن من الفنون، وبالنسبة لنا، نقصد الجمال في التعبير الموسيقي، وحتى نتعرف على مكونات هذه الدراسة فإننا يجب أن نتعمق في الأعمال الموسيقية أولا باعتبارها الأصل والجوهر الذي ينبثق منه التعبير الجمالي، وحتى نتمكن من ذلك، فإن دراسة الموسيقى تكون حتمية، فمعرفة المبادئ الموسيقية العامة ومبادئها وعناصرها، تؤدي إلى وصول الباحث إلى حقائق تفسر الجمال الموسيقي بطريقة عقلية واعية ومنطقية، وبذلك تنطوي هذه الفلسفة على علم هو علم الجمال الموسيقي..

حتى يتمكن أي ناقد موسيقي من إبداء حكمه على مؤلف أو أداء موسيقي، فلا بد أن يكون نقده هذا مبنيا على بعض الأسس والنظريات العلمية التي تفسر الموسيقى إلى جانب ذوقه الفطري الآخر الذي ينبني على ظروفه النفسية والاجتماعية وعلى خبراته في ممارسة الحياة.

وحتى نحصل على النظريات والقواعد التي تحدد القيم الجمالية في الموسيقى فإننا نمر بعملية شديدة الصعوبة والتعقيد، تفوق تجارب فلاسفة الجمال في مجالات الفنون الأخرى، لأن الموسيقى عبارة عن انعكاس لخبرات موروثة وخبرات أخرى مكتسبة ولأنها أقل الفنون تكاملا مع مواد الطبيعة، فهي لا تدخل في مجالات الصورة التي تتميز بها الطبيعة، أو التمثيل الذي تصنعه الطبيعة من خلال الدراما البشرية الحية، أو النحت والعمارة الذي يتجسد بالطبيعة في أعظم وأروع نماذج إلهية. ولكن الموسيقى هي أقل الفنون ارتباطا بالطبيعة الحية المجسدة أمام الحياة البشرية.

كل فن من الفنون له قوانين مستقلة تحكم جمالياته وتبنى على شخصيته المستقلة وعلى طبيعة وصوله إلى الإنسان الذي يستقبله ويتذوقه-هذا بالرغم من أن كل الفنون تشترك في صفات تجمع بينها وتوحد بين تأثيرها النهائي على البشر. وفيما يتعلق بالطبيعة الموسيقية وعناصرها، فإن هارمونياتها وتصنيف نوعيات قوالبها وطبيعتها السمعية وألحانها وإيقاعاتها، تشكل القاعدة التي تبنى عليها نظريات استشفاف الجمال الكامن في كيانها. وتظل بعد ذلك بعض الأسرار مستعصية على الحل مثل أهدافها وتجسيد طبيعتها بشكل ملموس..

والفن الموسيقي يستفيد من استخدام القواعد العلمية التي تستنبط من

تحليله.. وهذا يؤدي إلى تكامل فني وتكوينات موسيقية أكثر تعقيدا، تنتج عن تحليلها قواعد أخرى أكثر وضوحا وتطورا.

وفيما يتعلق بعمليتي الإبداع والنقد، فإن النظرية الرئيسية هي أن الفنان يحطم القواعد من أجل إبداع فني متطور. ويأتي بعد ذلك دور العالم ليقوم بالشرح والنقد والتعليق. فالفن يؤدي باستمرار إلى تحقيق علمي، و يدفع العلم إلى المزيد من التفسير لمنطلقاته الفطرية اللاشعورية المتدفقة، وينطلق العلم بعد ذلك في إمدادنا بالمزيد من التفسيرات المبنية على التحليل والمقارنة والبحث في أسرار الجمال..

لا يمكن للموسيقى أن تكتب بقيود مطلقة وفقا لنظريات شديدة التحديد وإلا أصبح الإبداع الموسيقي علما وأصبح التعبير الموسيقي هزيلا. فما يشكل الجمال في الموسيقى يظل سرا كامنا في انتظار التحليل الفلسفي الجمالي العلمي.. لأنها إبداع متجدد وتعبير عن كل ما هو موروث وما هو مكتسب من بيئة الفنان وخبراته في إطار العلوم الموسيقية التي تهدي الفنان في طريق إبداعه دون أن تقيده بالسلاسل ليكون مجرد تطبيق علمي.

بالرغم من أن الألحان الرائعة الخارقة للعادة كثيرة ومتعددة، إلا أن علماء الجمال لم يهتدوا بعد إلى أي عمل موسيقي يعتبر جميلا بحق وبشكل متكامل. فبينما يحكم كل فرد على المقطوعات الموسيقية التي يستمع إليها وفقا لرأيه الشخصي فيها، إلا أن الحكم الحقيقي على العمل الموسيقي إذا ما بني على نظريات علم الجمال الموسيقي فإن الرأي يصبح مختلفا ويصبح الناقد الحقيقي هو المستمع المؤهل علميا وثقافيا لعملية التقييم الفني الجاد. ولكن أين هم المستمعون الجادون؟ وكيف يمكن توفيرهم على المستوى الجماهيري؟ إن الإجابة تضطرنا إلى التسليم بأن التقييم الجمالي للموسيقى يتشكل في نموذج تقريبي يسمح بوجود تفاوت في آراء والتقاء في آراء أخرى وهذا ما يجعل علم الجمال الموسيقي مصدرا دائم التجديد للبحث والدراسة والتطبيق.

وبالرغم من اختلاف وجهات نظر البشر عامة والنقاد بوجه خاص فيما يتعلق بالأعمال الفنية العظيمة الخالدة إلا أنه توجد ملامح مشتركة في كل هذه الأعمال الرائعة وهي النوعية الروحية التي تجعلهم متساوين في التعبير

الجمالي عبر العصور. فهناك خاصيات مشتركة ورئيسية تربط بين أعمال كل فن على حده أي الوسائط التي ينتقل بها هذا الفن أو ذاك إلى الإنسان المستقبل.

وهذه الخواص المشتركة قد تكون في المقامية أو في التركيبات الهارمونية أو في الآلات المستعملة في العزف أو القالب الموسيقي الذي يضم مضمون المقطوعة الموسيقية، إلى آخر ذلك من وسائل عديدة متنوعة. ونجد أن كلا من باخ وبرامز وبيتهوفن يقفون على نفس المستوى الجمالي من ناحية التعبير الموسيقي وإثارة الانفعالات في نفوس المستمعين من خلال روحانيات اللحن، أو الجمال الكامل في المضمون هذا بالرغم من الاختلاف الكبير بينهم في أسلوب التعبير المقصود المتعمد. وهذا ما يجعل من الموسيقى فنا متغيرا في نظرة الناس إليه وتذوقهم له نظرا لندرة المستمع الجيد المؤهل بالثقافة الموسيقية الواسعة وبالحساسية الجمالية.

الموسيقى، شأنها شأن كل الفنون، تخضع لتزاوج بين العقل الواعي والعقل غير الواعي (اللاشعور) فبينما يوضح لنا الوعي أن الموسيقى دائمة الحركة وفي نفس الوقت تظل باقية دون تغيير عبر التاريخ.. نجد أن اللاشعور ثابت دون حراك أو تغيير لأنه الاختزان الأمين لكل ما هو موروث ومكتسب، وهذا ما يجعل تعريف الجمال مستحيلا بشكل دقيق مثل الحياة والحقيقة والجيد والمجرد والمقدس.

إن التعرف على الجمال نتيجة الالتقاء به ي فن أو في الطبيعة، يؤدي إلى شعور بالسعادة الغامرة، لأنه يعطي إحساسا متسعا ومنطلقا في الحياة. ولذلك فإن الخبرة بالجمال تؤدي إلى تجاوب مع الجمال نتيجة للنشاط الذي يدب في المشاعر والرغبات. فإذا امتلك الإنسان خيالا مبدعا خلاقا، بالإضافة إلى تجاوب جمالي، فإن ذلك يجعل منه استعدادا كاملا للإبداع الجمالي والنشاط الفني.

ونظرا لاختلاف مشاعر الناس وإمكانيات تذوقهم الموسيقي. فإن تطوير أذواقهم إلى درجة معقولة من الفهم الموسيقي يكون ممكنا، وهذا يمكن تقريبه بين كل مجموعة من البشر يشتركون في بيئة واحدة، ويتكلمون لغة مشتركة، وتجمعهم أهداف واحدة، ويكونون من الحاصلين على ثقافات متقاربة، وبالطبع فالمعروف كحقيقة لا تقبل المناقشة أنه لا يوجد شخصان

تجمع بينهما نفس المشاعر والخبرات الموروثة والمختزنة في العقل الباطن، ولذلك فإنه لا يوجد اثنان يتجاوبان بنفس الدرجة مع عمل فني واحد مهما اشتركا في الثقافة والتربية والبيئة وغير ذلك.

كتب البروفيسور لانجفيلد، وهو من أعظم فلاسفة الجمال، كتب تعريفا لكلمة Asthetics (الجماليات): «أنها ترسم قانونا علميا لدراسة الجمال في الطبيعة وفي الفن، وأيضا لدراسة إمكانيات الاستمتاع بهذا الجمال، وإمكانيات تأصيل الإحساس بالجمال في الإنسان. و يقول-لانجفيلد-Langfield أيضا «أن القبح يتضمن الجماليات تماما كالجمال» و يعرف الجماليات بأنها «علم الجمال والقبح» ولكنه يوضح أنه لا يمكن مقارنة القبح والجمال باللذة والألم، لأن القبح والجمال يصدران سعادة جمالية فلسفية بينما اللذة والألم تنتج عنهما لذة حسية عضوية. والجماليات تتعامل مع الحواس العليا وهي البصر والسمع، بينما اللذة والألم ترتبطان بالحواس السفلي في الإنسان.

وهكذا تبحث الفلسفة في جماليات الموسيقى من أجل مزيد من التفسير لألغاز هذا الفن الإلهي الساحر. وتتعارض نظريات فلسفة الجمال وتتتابع لتخدم إنسان المستقبل الذي سيحدد لنفسه الطريق السليم وسط وسائل الاستماع والتقييم التي تحكمها العقول الإليكترونية الشديدة التعقيد، تلك العقول التي يدرسون الآن مدها بالمعلومات وفقا لنظريات النقد الجمالي الأكثر اعتدالا. وتستمع هذه العقول إلى اللحن وتقيس ذبذباته وتحسب تقديراتها، وتصدر أحكامها بنقد لا يزال جامدا ومهينا للعقل والوجدان البشري.

ويندر أن يستمع شخصان إلى لحن أو حتى نغمة واحدة بنفس المشاعر رغم أنه من الممكن أن يتجاوبا مع هذا الصوت بنفس القدر العاطفي العام وذلك لأن الموسيقى لا تمثل طبقة صوتية معينة ولا كثافة سمعية محددة فحسب، ولكنها تعتمد في وجودها بالنسبة للمستمع على إمكانية تسجيلها في العقل الباطن، والقدر الذي تتمتع به أذن المستمع من حساسية عصبية. فالحساسية العصبية للأذن تقابل الاصطلاح الطبي الخاص بالبصر والذي يحدد إن كانت العين مصابة ببعد نظر أو قصر نظر مثلا. وبالنسبة للأذن فإن حساسيتها العصبية تجعل منها جهازا قادرا على الاستماع إلى التنافرات

في التركيبات الموسيقية براحة تامة بينما لا تتمكن أذن أخرى من ذلك ويصاب صاحبها بالضيق والتشاؤم والتعاسة عندما يستمع إلى تنافرات موسيقية أو حتى إلى كثافة صوتية، أو قوة في الأداء، أو حتى حدة في الطبقات الصوتية.. هذا بالرغم من أن الموسيقى الحديثة أصبحت منذ فجر القرن العشرين تعتمد على التنافرات في جمال تعبيرها لدرجة أن ما يرد بها من توافقات صوتية يعتبر نقط ضعف أو خطأ في التأليف أو الأداء، ولكن التدريب والتعود يلعب دورا كبيرا في تصحيح وضع حساسية الأذن العصبية وتمكينها من الاستمتاع بكافة الأصوات التي كانت لا تحتملها.. وهذا يوضح كيف أن العقل يقوم بتعديل القدرة على تذوق الجمال الفني بتمكين أجهزة السمع-في حالة الموسيقى-من التكيف مع ما يتم الاقتناع بأنه جيد وجميل..

وهناك ثلاثة مجالات يتم من خلالها تكوين الإحساس الجمالي للفن الموسيقي وهي الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية. والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط. ثم الاستقبال عن طريق العاطفة. أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكانية الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي. وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي.

يتمكن الإنسان من استقبال الفن الموسيقى تأثيريا-أي أنه يتأثر وينفعل بما يسمعه-عن طريق الحواس بشكل مباشر. كما أن الحواس البشرية تقوم بتنمية وتكبير وتجسيد هذا التأثير الموسيقي الذي نستقبله فنشعر بعنصر الإيقاع في الموسيقى من خلال تعاطفنا معه لأن الإيقاع ينبع من داخلنا وهذا ما يجعلنا نشعر بأنفسنا في داخل الكيان الموسيقي، ونستمع إلى الخط اللحني والى التركيبات الهارمونية التي تتحول إلى معان من خلال استقبالنا العقلي والخيالي. و يقوم علماء الطبيعة بمعاونة علماء النفس بتفسير الجانب الطبيعي السمعي في النغمات الموسيقية وبتحليل الأحاسيس الموسيقية من ناحية كونها تجاوبا طبيعيا عضويا مع الأصوات. والمعروف أن العناصر الحسية في الموسيقى التي يتناولها علماء الطبيعة بالبحث هي-الإيقاع-اللحن التركيبات الهارمونية-اللون الصوتي، وهذه العناصر تنتظم من خلال التخطيط والشكل في العمل الموسيقي. أي أن هذه العناصر

تنضم وتتجمع وتمتزج في داخل القالب الموسيقي الذي يقوم المؤلف بصياغته حتى يصبح العمل هادفا ومتكاملا..

كتب العالم الموسيقي «هندرسون» تفسيرا لجماليات الموسيقى في كتابه بعنوان «ما هي الموسيقى الجيدة؟».

كتب يقول:

«أن القوانين التي تحكم وتشرح علاقة الحواس البشرية بالفن الموسيقي، ينتمي بعضها إلى الجانب العقلي والفكري.. والبعض الآخر منها إلى الجانب العاطفي، فالحواس تكون دائما في خدمة كل من العقل والعاطفة وعليها أن تطيع متطلباتها لأن الحواس البشرية وسيلة وليست غاية، فكل الحراس التي تستقبل الجمل الموسيقية تنتمي إلى مادة الفن وهذه المادة تخدم الفكر والشعور».

أما المشاكل الخاصة بالاستقبال الإنساني للموسيقى، فهي تتعلق بالقالب أو الشكل. وهي تتناول مبادئ التخطيط العام للعمل الموسيقي، والمادة اللحنية الواردة فيه، والبناء الذي يمثل الهيكل الداخلي للعمل الفني، والصنعة الموسيقية الخاصة بالمؤلف، والتماثل بين الأجزاء المختلفة، والوحدة العضوية للعمل، والنماء، والتوازن العاطفي، والعلاقة بين القيم الجمالية والنسب المكونة للشكل العام للعمل الموسيقي..

ويقول العالم الموسيقي «هادو» في هذا الخصوص:

«ينطبق قانون-التناسب العضوي-على الفن الموسيقي اكثر من انطباقه على أي شيء آخر».

ويقول «هندرسون» في نفس هذا الموضوع:

«أن الترابط العضوي بين أجزاء العمل الموسيقي يعتبر من إنجاز الفكر والعقل في المقام الأول، أما ارتباط الأفكار الموسيقية بالعاطفة والمشاعر، فلا غبار عليه، ولكن الصياغة العامة وكل ما يرتبط بها يتصل مباشرة بالفكر وليس بالعاطفة والمشاعر، فالعنصر الفكري يصدر ويتبلور في الشكل أي في القالب الموسيقي لان الشكل هو الطريق الذي يسير فيه التعبير»..

يعتبر الخيال الإنساني هو أهم موضوعات دراسة الجماليات في الموسيقى، فالخيال هو القوة البناءة والخلاقة للعقل البشري، وقد قام عالم الجماليات «إدوارد هانزليك» في عام 1854 بكتابة تقرير هام في كتابه

«الجميل في الموسيقى» اعتبر المرجع الأول عن علاقة الخيال بالجماليات لفترة زمنية طويلة، وقد جاء بهذا التقرير: «إن الموسيقى هي القالب الجمالي الموجود بتكامل ذاتي، ولا تعتبر العواطف والمشاعر هي الأسس الوحيدة التي يقوم عليها. وقد عارض هانزليك الفكرة التي كانت سائدة عن أن الموسيقى هي الموضوع الذي يرتبط بالعواطف والمشاعر. ولقيت معارضته هذه قبولا من جانب بعض الفلاسفة والمفكرين ومعارضته من جانب البعض الآخر.. فهو في نظريته يتساءل معارضا:

- ما هي طبيعة الارتباط بين الموسيقى والعواطف البشرية؟
- ما علاقة مقطوعات موسيقية محددة بمشاعر معينة؟
- ما القانون الطبيعي الذي يحكم علاقة الموسيقى بالعواطف؟

وهكذا فقد أنكر هانزليك أن موضوع الموسيقى وهدفها هو إثارة المشاعر، وان المشاعر هي المادة الموضوعية التي تقوم الأعمال الموسيقية بتمثيلها وتجسيدها للمستمع..

وقد قال هانزليك في هذا الشأن:

«عندما نتحدث عن ما هو جميل بدقة وتحديد فإننا نجد انه لا يهدف إلى شيء على الإطلاق لأنه عبارة عن شكل (قالب) قابل للاستخدام في أغراض متعددة وفقا لطبيعته التي لا يمكن أن يكون لها هدف ما».

واليكم ما عرف بإعلان هانزليك في نفس هذا الموضوع:

«يهدف الفن أساسا إلى إبداع شيء جميل يؤثر لا على مشاعرنا.. ولكن على تكاملنا كبشر.. على خيالنا».

ولتفسير ذلك نقول إن خيال المؤلف الموسيقي يجذب خيال المستمع. وعندما نقوم بالحكم المتعجل على عمل موسيقي معين، فإننا نصبح غير مدركين للخطوات التي قام بها المؤلف لإبداع هذا العمل، وهذا يؤدي إلى أن ننخدع في النظرية القائلة بأن:

«الإلهام يعتمد في حقيقته على تسلسل فكري عقلاني مركب، وان إثارة المشاعر والعواطف بالموسيقى هو عامل غير مباشر من تأثير الإلهام. أما الخيال، فإن دوره ينحصر في أنه يتأثر بالإلهام تأثيرا مباشرا».

وبعد كل هذه المحاولات التي حار فيها الفلاسفة وعلماء النفس والموسيقيون من أجل تفسير التعبير والجمال الموسيقي على ضوء فلسفة

الجمال، فإن السؤال يظل بدون إجابة... وهو:

«الموسيقى.. هل هي لغة بلا معنى محدد سوى ما يقترحه علماؤها ويتفقون عليه من وقت إلى آخر بأنها تفسير رمزي، وأنها القوة المصورة للعقل؟» وإذا كان الأمر كذلك فكيف تحقق للأجيال المتعاقبة من الموسيقيين والمستمعين المجيدين أن يكونوا تفسيرا يتفقوا عليه للفن الموسيقي، وأن يشتركوا معا في وضع مفاهيم محددة يفسرون بها اللغة الموسيقية من خلال خبرتهم وذاكرتهم التي شحنت بهذا الفن العظيم؟

إنه من الطبيعي والمنطقي أن الموسيقى تعمل فعلها في المشاعر الإنسانية، لأن التجاوب العاطفي بينها وبين مستمعيها قائم ولا يقبل المناقشة. والمستمع لا يعبأ بمناقشة طبيعة تجاوبه الشعوري مع الموسيقى. المهم أنه قائم سواء أكان مباشرا أو من فعل الخيال الذي تحركه الموسيقى فيؤدي إلى الشعور العاطفي والتجاوب النفسي.

والحقيقة هي أن المستمعين ينفعلون بشتى الأجواء الشعورية التي تمثلها الموسيقى لهم، ويصبحون قادرين على نقد العازف الذي تنقصه إمكانيات الأداء العاطفي من «دفء» إلى «شاعرية» أو «إحساس» و«عاطفة» و«خيال» أو «روح». وفي الواقع لا يخرج الأداء الموسيقي عن كونه ترجمة لفكر المؤلف الموضوع في عمله الموسيقي، وهذا الفكر يرتد إلى الخبرات التي حصل عليها هذا المؤلف وانعكست على ما أبدعه من أعمال، وأيضا، إلى ما تخيله من أفكار ومشاعر، وما ورثه من حضارة ترتبط بنشأته وبيئته وتكوينه.

وفي هذا المجال يكتب «جون ديوي» عن-الفن من حيث هو تجربة:

«يتحول العقل البشري ويتشكل ببطء مع المكتسبات التي يستخلصها من الظروف المؤثرة فيه ومن الأشياء التي تمده بالمعرفة والسعادة، والشعور والوعي، و يتغير دائما وبسرعة لأنه يتكيف في حركة مستمرة مع الخبرة المستمدة من الحياة..».

وتستمد الخبرة والتعليم من التقاء الجديد بالقديم خلال الأجيال المتعاقبة.. ومن هذا الاحتكاك يتم تعديل مسار الوعي البشري بحيث يعاد تشكيله وتكييفه، حتى يترابط الإنسان بالحياة في ترافق يتحقق في صحوات متتالية تنير الطريق أمام وعيه. وفي الواقع يكون ذلك مسبوقا بتمهيد فكري حضاري.. فعندما تصبح الأشياء القديمة المألوفة جديدة على خبراتنا

فلا بد للخيال من الانطلاق ليساعد على تسكين هذه الخبرة في عقولنا، وبعد أن نبدع شيئا جديدا فإن ما هو بعيد وغريب يصبح مألوفا وطبيعيا. فهناك قدر من المغامرة يقدم الإنسان عليها بانتظام وهي التقاء العقل بالكون وهذه المغامرة وهذا الالتقاء هو الخيال.. الذي هو محصلة احتياجاته-معتقداته-رغباته-طموحه-وتأثيرات تتكامل في كل فرد وتتمثل في عصره. ولا تخرج هذه المكونات عن خبرات موروثة وأخرى يتذكرها من مترسبات عقله الباطن، وكل ذلك يمثل المستودع الذي يستمد منه المؤلف الموسيقي مادته التي يبدع بها إنتاجه الفني. أما النسب التي تمتزج بها هذه الخبرات فترتبط بشخصيته والرغبات الكامنة فيها..

و يتشرب الفنان الصغير الذي يتشكل، مؤثرات العصر والبيئة التي ينتمي إليها، و يتكون له أسلوبه الفني، وتأتي بعد ذلك فردية الفنان التي تميزه عن غيره من أبناء نفس العصر والبيئة، وهذه الفردية الفنية هي عنصر الشخصية للفنان المبدع المتفوق..

عندما يلقي المرء نظرة على الشخصيات الموسيقية المؤثرة في مسار التاريخ، ويدقق في شتى الأساليب الموسيقية التي ترتبط بمختلف العصور فإنه يتحقق من أن أساليب الكتابة بل والأداء الموسيقي أيضا، قد مرت بتغير أو تطوير يلتصق بظروف كل شخصية موسيقية وكل عصر من هذه العصور وما يرتبط بها من مؤثرات اجتماعية وسياسية وبيئية وفكرية. وبناء على ذلك فإن الأهداف الجمالية لكل عمل فني-عبر هذه القرون وخلال تلك الشخصيات-قد تغيرت بالرغم من تسليمنا بحقيقة الجمال كقيمة مجردة يعكسها موضوع العمل الفني بدرجات تتفاوت في القوة والوضوح ويتم التعرف عليها من خلال الذات أي أن القيم الجمالية ذات طبيعة شخصية بالرغم. من أنها تنبع من أعمال موضوعية. وفي مجال تقييم عمل فني موسيقي يقوم أوركسترا بتقديمه لمستمع واحد أو لجمهور من المستمعين فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو:

هل يكمن الجمال في العمل الموسيقي.. أي في الموضوع الفني ؟.. أم انه ينتج عن عملية الاستماع، أي عن الأذن التي تستقبل؟..

لقد اهتمت سائر المدارس الفلسفية بتفسير الموضوعية والذاتية هذه إلا أن مناهج الفكر الحديثة تفسر الجمال على أنه لا يوجد لا في موضوع

الموسيقى ولا في ذات المستمع، ولكنه قيمة مجردة. أي أن الجمال الذي نشعر به عند الالتقاء مع عمل فني هو شيء مجرد غير ملموس ينعكس في العمل الموسيقي، ويتم التعرف عليه من خلال الاستماع والاستقبال. وعلى ذلك فالجمال الموسيقي يشع من الموضوعية والذاتية معا ولا يرتبط بواحدة منهما..

لا بد أن تكون هناك مشاعر روحية وخبرات مشتركة تربط بين المؤلف الموسيقي صاحب اللحن، وبين المستمع الذي يتعرف على الجمال الكامن فيه، وإلا فإن قيمة الجمال الكامنة في العمل الموسيقي لا يمكن تذوقها أو تفسيرها..

ويقودنا ذلك إلى فهم التناقضات التي تطالعنا في تضارب آراء النقاد الموسيقيون إزاء عمل واحد. فإن التقاء الخبرات العاطفية والروحية أو الفكرية بين المؤلف والناقد تجعله يتعرف على الجمال الكامن في العمل الموسيقي موضوع التقييم، بينما يرفض ناقد آخر نفس العمل و يتهمه بالبرود والقبح لسبب واحد هو في الحقيقة عدم الالتقاء بين فكر وحس وخبرات المؤلف والناقد (أي المستمع).. فينتج عن ذلك اختفاء للجمال أو ضياع له ولذلك يحكم الناقد على العمل بالفشل. أي أن الجمال الفني وفقا لهذه النظرية هو نوع من الشرارة المشتركة بين المؤلف والمستمع، وهذا هو النقد الذاتي أو الشخصي أو الفردي الذي يقبل العمل أو يرفضه بناء على الانطباع الشخصي..

يقول-فيرنون بليك-في كتابه «العلاقة في الفن: « Vernon Blake » Relation in Art-:

«الحركة أو التغير تظهر في الفن كملامح رئيسية حتمية الوجود. وهي تكون داخلة في تكوينه، ولكننا نقف حيالها عاجزين عن إدراك تفاصيلها إلا عندما نقارنها بشيء آخر أو ننسبها لشيء آخر، ونجد أن الحركة أو التغير الكامن في العمل الفني هي عنصر التناسق والتعادل بين النسب والعلاقات الداخلة في التكوين الموسيقي. وعنصر الزمن يرتبط بالحركة لأن الحركة في الموسيقى هي حركة في الزمن، وفي الفنون الأخرى تكون الحركة في المكان كتدليل على حركة الزمن أيضا.. ولذلك فإن الحركة والتغير نسبي فقط يتعادل و يتقابل مع الطبيعة الفنية للعمل الموسيقي

الذي يكون الزمن فيه هو العنصر الأعمق..».

يصعب على الفلاسفة وعلماء النفس تحديد الأهداف الحالية لعلم الجمال في الموسيقى، إلا أن الأسئلة المطروحة تمثل الأهداف النسبية التي يبحث هذا العلم في كيفية الوصول إليها.. ومن هذه الأسئلة..

- ما الذي يعبر عنه هذا الزمان؟..
- ما أوجه الجمال التي تمليها هذه الحقبة من الزمن؟
- كيف يتأثر عالم الفن المعاصر بالملامح القومية والظواهر السياسية، والظروف الاجتماعية والاقتصادية، والفكرية.. ؟
- ما التغيرات التي يهدف الموسيقيون في هذا العصر إلى أحداثها؟.. وكيف يتناولون مشاكلهم؟.. وما هي مشاكلهم المؤثرة؟.

إن المجتمع المعاصر يمر بمرحلة العقلانية في الفن، وتتصارع الروح الكلاسيكية التجريدية مع الأساليب الرومنتيكية الذاتية الواهية، و يتجه الجميع إلى البحث عن مميزات جديدة للفن المعاصر تتحدد بها ملامحه وشخصيته، ويشغلهم ذلك عن البحث في جمال التعبير الفني. لذلك فإن الجمال أصبح قيمة تشتمل أيضا على القبح كعنصر مقابل تماما كما يتقابل الأسود مع الأبيض والليل مع النهار. ويتناول المؤلف الموسيقي مادته الموسيقية في تجارب وبحوث دائمة مع التعبير الجديد المتحيز ضد العاطفة والرومنتيكية. ولذلك فإن التضحية بالعاطفة والمشاعر تكون هي النتائج المحققة، كما أن تفضيل كلاسيكية القرن الثامن عشر حيث الاتزان والاهتمام بالصنعة والشكل الموسيقي يجعل نظرة هؤلاء الموسيقيين تزدري التحرر والانطلاق غير الملتزم الذي تمثل في رومنتيكية القرن التاسع عشر، وتجعلهم يتنكرون لجماليات القرن الماضي التي ربطت بين سائر الفنون وهم الآن يحاولون فصل كل فن عن الآخر بعد أن عانت الفنون من الترابط فيما بينها، حيث رسمت الموسيقى اللوحات، وقدم الرسامون الأنغام في لوحاتهم، وحاكى المسرح الأصوات الموسيقية وأصبح كل فن يعبر عن عناصر خارجية عن مميزاته الرئيسية. ولعل المؤلف الموسيقي الأعظم في هذا العصر «ايجور سترافنسكي» قد حدد هذا المفهوم الجديد الذي يتجه إلى استقلال كل فن بعناصره ووسائل تعبيره حين قال: «يجب أن تهدف الموسيقى إلى التعبير عن الموسيقى ذاتها، فالصمت من أجل الصوت»، واتجه إلى كتابة الموسيقى

المجردة الحرة من الارتباطات الخارجية عن ما هو موسيقي في أسلوب من الكلاسيكية الجديدة.

تغيرت وجهات نظر الفنان دائما وأصبح هذا التغيير حركة دائمة سببت اختلاف الأساليب الموسيقية وتنوعها، وأدت إلى تنويع الأهداف الجمالية فالإنسان البدائي لم يكن يبحث عن الجمال، لأن هذا لم يكن يشغل باله بقدر تحقيق أهدافه واحتياجاته الاجتماعية التي كان عنصر الجمال فيها عارضا ومصادفا، ولكن الوعي الجمالي نما عند الإنسان من خلال حبه الغريزي للزخرفة والتنسيق واللعب والتقليد ومحاكاة الطبيعة والنقل عن الغير. ومن ذلك يتضح لنا أن الإنسان البدائي قد تمكن من المحافظة على نوعه وعلى وجوده على المستوى الطبيعي، أما على المستوى النفسي فإن حياته الفطرية أدت إلى التعبير التلقائي عن أفكاره ومشاعره وقواه الروحية، وأيضا إلى التحكم في خيالاته وأهدافه، والى شعوره إلى حاجة ملحة للتعبير عن نفسه من خلال الفن..

ازدهر الوعي الجمالي في اليونان القديمة ثم في روما، واضمحل هذا الوعي في العصور التي عرفت بالعصور المظلمة Dark Ages.. أما العصور الوسطى فقد اتسمت بالجماعية والعملية، وخلت تماما ما يعرف بالإدراك الشخصي للجمال، فقد كان الإتقان والإجادة في الإبداع الفني هو الغاية، أما التعبير عن المشاعر والانفعالات الشخصية فلم يكن يراود فكر الفنان. ولم تكن الطبيعة كأم للفنون مدرجة في حسابات فنان العصور الوسطى عندما يتناول الفن بإحساس جمالي، فقد كان الإعجاب بالفنون وحب الناس لها بالغا درجة التقديس والتبجيل لدرجة أن الفنون ارتقت بشكل خدم المجتمع ولبى احتياجات الفرد للجمال..

كانت فلسفة عصر النهضة في أوروبا هي توظيف الفن، أي جعله شيئا جميلا يخدم الإنسان والمجتمع ويتكامل مع مظاهر الحياة، فكانت فكرة الفن التشكيلي هي تكوين وظيفة جمالية في المعارض للوحات. فالمعرض هو المكان الذي توظف فيه اللوحات وتتكامل مع بعضها ممثلة لفن المجتمع والعصر. وكانت وظيفة الفن المعماري هي إبداع واجهات جميلة للمباني في طرقات المدينة. كما لم تكن الدراما أدبا مكتوبا أو مقروءا بقدر ما كانت وظيفة للأداء المسرحي الجماهيري الحي.. أما الموسيقى، فكانت وظيفتها

أيضا هي الأداء الجماهيري الحي في حفلات الصالونات..

كما أن عصر النهضة كان له الفضل في حمل مسئولية الفن للزخرفة والتجميل في الداخل والخارج بعيدا عن كونه فنا رمزيا، وهذا أدى إلى خلق أسلوب فني متميز لعصر النهضة نجد فيه الشكل مفروضا على المضمون، ونجد أن هذا الشكل أو القالب متشكلا وفقا لشخصية الفنان ولفلسفة العصر. وفي عصر النهضة، نجد أن أسلوب الفن أوجد دورا هاما للمتفرج والمستمع، ومحبي الفنون والنقاد وهذا أدى إلى وجود الفنانين الذين وهبوا حياتهم للإبداع الفني مما جعل لهم شخصيات مستقلة لها بصماتها على الفن وعلى التاريخ كشخصيات متميزة فردية. وكل ذلك خلق ما سمي بالإلهام والموهبة التي تولد مع الفنان..

كانت الموسيقى التي أبدعت قبل عام 1600 تنتمي إلى الفن الديني الذي أنتجته الكنيسة والذي كان في خدمة طقوس العبادة تماما كفنون التصوير والنحت والعمارة التي كانت في خدمة «المجد الإلهي». هذا باستثناء الأغاني التي كانت شائعة بين أفراد الشعب والتي كانت تعبيرا تلقائيا عن الناس في حياتهم الدنيوية..

أدى عصر النهضة إلى تطوير الموسيقى الدنيوية وبلورة أهميتها وإخراجها من الكنيسة كوسيلة لأداء الطقوس الدينية فحسب، وانتقلت منها إلى المجتمع حيث حفلات الصالونات التي كانت فيها الموسيقى تقوم بتعميق الإحساس بالشعر في محاولة لإحياء التراث الموسيقي والغنائي اليوناني القديم الذي كانت ترتبط فيه فنون الشعر والموسيقى. وهذا ما أدى إلى تطوير وازدهار الفن اليوناني القديم بطريقة جمالية ترتبط بظروف العصر. وكان ذلك هو نوع الكلاسيكية الجديدة أو عودة إلى الكلاسيكية الأولى التي كانت قد بلغت أوج مجدها على يد الإغريق القدماء.. و بعد ذلك تطورت الآلات الموسيقية كنتيجة لهذا الاتجاه الجديد الذي اهتم بالصنعة الفنية والإجادة في تعميق جذور الفن وتطورت تبعا لذلك قوالب الموسيقى الآلية بعد أن كانت موسيقي الكنيسة للصوت البشري بالدرجة الأولى، وكل ذلك أدى فيما بعد إلى جماليات العصر الكلاسيكي الذي تبلور بشكل تاريخي هائل بعد ذلك في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.. أي ابتداء من عام 1750، وهو العصر الذي شهد أبا السيمفونية العظيم هايدن.. والطفل

المعجزة الخالد موتسارت.. والثوري التاريخي الهائل بتهوفن (في المرحلة الكلاسيكية الأولى من حياته) فقد ولد بتهوفن عام 1770 في أوج مجد الكلاسيكية وعاش حتى عام 1827 عابرا بكلاسيكية القرن الثامن عشر إلى الرومنتيكية التي أسسها هو في الموسيقى منذ فجر القرن التاسع عشر.

جاء التحول الجمالي في الموسيقى مع بداية القرن التاسع عشر واعتبر هذا التغيير رد فعل للفترة التي جاءت مباشرة بعد هايدن وموتسارت والمرحلة الفنية الأولى لبتهوفن. وكان بتهوفن نفسه قد أغلق باب الكلاسيكية وفتح أبواب الرومنتيكية.. إذن فقد تحققت بذلك للفنان ذاتيته لأول مرة، بعد أن أصبح واعيا بشخصيته الفردية المستقلة، وبعد أن نمت فيه الرغبة للتعبير عن عواطفه ومشاعره الخاصة، بالإضافة إلى مشاعره تجاه الأفراد الآخرين. كذلك كان حنين الفنان إلى الطبيعة قد تفجر بعد حياة الكنيسة بطقوسها، ثم القصور بتقاليدها. فاندفع بحبه للطبيعة يندمج فيها ويعبر عنها ويرسم لوحاتها باللون والصوت. وبالإضافة إلى ذلك، كان الفن قد ضجر من القيود الاجتماعية بتقاليدها الزائفة، فبدأ يعبر عن التغيير الاجتماعي الثوري وعن آرائه في كل ما يرضيه. وفي طريق هذه الثورة الفنية الشاملة، تفككت وسائل الربط الدقيق بين الفنون وأصبح كل منها يعبر وفقا لأهواء الفنان ذاته كرد فعل للكبت والانغلاق، وكتعبير عن نضج الوعي بالذات وبحرية التعبير وحتميته. واتجهت الموسيقى تلقائيا إلى كل ما هو غنائي وشاعري وتصويري، وزحف تيار المبالغة والتهويل والاندفاع من الأدب الرومنتيكي إلى الموسيقى، وأدى كل ذلك إلى إبداع ما سمي بالموسيقى ذات البرنامج أي التي لها موضوع وصفي أو تصويري أو تعبيري أو روائي. وكذلك انبثق نتيجة لذلك التيار القومي في الموسيقى منذ منتصف القرن التاسع عشر معبرا عن رغبات الجماهير في التعبير عن أنفسهم من خلال فنونهم الشعبية التي تمثل ملامح روحهم وترتبط بجذورهم وتنمو من خلالها فرديتهم..

كان الفرنسي الرومنتيكي «برليوز» ممثلا لموسيقى البرنامج بطريقة تغمرها الملامح الكلاسيكية.. فقد ركز موسيقاه على البرنامج المرتبط بها بطريقة موضوعية ومجردة. أما «ليست» الرومنتيكي القومي المجري، فقد كان ذاتيا ومعبرا عن حالته النفسية أو الحالة النفسية للبرنامج الذي

يربطه بأعماله.. وقد أدى اتجاه «ليست» إلى التأثيرية الموسيقية التي أسسها «ديبوسي» في أواخر القرن.. أما «برليوز» فقد كان واقعيا وأدت أفكاره الموسيقية إلى بلورة هذا الفن الواقعي الذي ساد في أواخر القرن وعرف أيضا «بالرومنتيكية المتأخرة». وجاء «فاجنر» بما سمي «بالرومنتيكية المثالية المتفوقة» Super Romanticism فقد حاول الالتجاء إلى الحرية الكاملة في التعبير عن أفكاره وفلسفته من خلال مزج الفنون المختلفة، وكتب نظريات في جماليات التعبير الموسيقي المثالي جعل فيها الدراما الموسيقية تزواجا بين فنون الشعر والموسيقى والدراما والصوت البشري والآلات الموسيقية والديكور والإضاءة والحركة المسرحية..

شهد القرن التاسع عشر الاعتراف الكامل بالموسيقى والرقص والغناء الشعبي المتوارث لشتى الشعوب الأوروبية لأنها الفنون التي تعكس تاريخهم وطابع أجناسهم ومشاعرهم الدفينة.. وأصبح ذلك هو الأساس الجمالي للفن القومي الأوروبي.

وفي القرن العشرين، اندمج قطاعا القومية: لم يمثل القطاع الأول كل الملامح الشعبية المتوارثة المبنية على الموسيقى الشعبية والشائعة، والمتأثرة بعناصر الأدب واللغة بإيقاعاتها وصوتياتها وهي الملامح التي انتقلت إلى حياة الشعوب بشكل تلقائي غير مقصود نتيجة للوعي الحضاري والجمالي بجذور الشعب وتاريخه ولغته. والقطاع الثاني يمثل العناصر المكونة لروح الشعب والتي مرت بالتحليل والمراجعة الواعية..

وعندما ننظر إلى الظروف الاجتماعية والسياسية التي تمر بها القارة الأوروبية في هذا القرن، فان الاستنتاج الحتمي هو أنها ستترك بصماتها على الفن المعاصر وجمالياته في شتى البلاد الأوروبية بل وبلاد العالم التي ارتبطت حضاريا بأوروبا. ولقد أصبح شعار «الفن من أجل الفن» متحورا وفقا للظروف الاجتماعية والسياسية لبعض البلدان ليصبح الفن من أجل الدولة.. وأصبحت الموسيقى وطرق معالجتها والموضوعات المرتبطة بها من أغنيات ورقصات وأوبرات و باليهات.. كلها واقعة تحت دكتاتورية الدولة..

وجاء «شونبرج» مؤسس اللامقامية، وبعد سنوات من إنتاجه المتطرف الذي حطم فيه قوانين التعبير الجمالي كتب الاعتراف التاريخي التالي:

«إني أكافح الآن من أجل تحقيق هدف أسمى أعتقد إني متأكد من

تحقيقه وهو أني أقوم باتباع ما تمليه على نوازعي ومشاعري الدفينة، وهي مشاعر ملحة تفوق كل علم وثقافة، وأصبحت أمثل للقوانين التي أراها طبيعية بالنسبة لي، فهي لذلك أقوى من خبرتي وعلمي وتدريبي».

نحن نعيش-عصر الآلة-في هذه الحقبة من الزمن وأحيانا يسمونه-عصر الجاز-لأن الإنسان أصبح يجد الدقة والقوة في الآلة وجماليات إنتاجها، بل وإيقاع حركتها، وأصبح يجاريها في حركتها ونبضها في أسلوب حياته ومبادئه. وأصبح الإنسان يمجد الآلة في اللوحات والأدب والدراما والرقص والموسيقى على السواء. وأدت حياة الآلة إلى محاولة من الفنان المعاصر للإتقان في الشكل وفي صنعة الكتابة الموسيقية، فأصبحت موسيقانا الآن تتمتع بالذكاء أكثر مما تتضمنه من الهام، و يتضح ذلك في المؤثرات الأوركسترالية الذكية والهارمونيات الغريبة، والألوان الموسيقية المميزة. وتحول النسيج الموسيقي إلى خطوط معمارية هندسية مصممة بحذق وبراعة، ولم تعد المقامية هي الضرورة الأولى في التعبير العميق عن العواطف النبيلة. وتحول التأليف الموسيقي إلى علم التأليف.. بدلا من فن التأليف. وهذا ما يلقي الضوء على مأساة الجماليات الموسيقية المعاصرة.

مراجع مختارة

- Grove's Dictionary of Musicians; Edited by Eric Blom, 5th edition,(1954).

- Sound-International Dictionaries of Science & Technology; Edited by: R.W.B. Stephens, Grosly Lockwood Staples London (1972).

- Richard baker's Music Guide; David & Charles Newton Abbot, London North Pomfret(vt)(1966).

- Fifty Famous Conposers; Gervase Hughes, (Pan Books)(1971).

- The Instruments of Music; Robert Donington, Methuen & CO. Ltd,(1969).

- The Violin & Viola; Sheila M. Neleon, Ernest Benn Ltd, London (1974).

- Music at the Close: Stravinsky's Last Years; Lillian Libman, (Mcmillan)(1972).

- The life of Richard Wagner; Ernest Newman, Cambridge University Press,(1963).

The Unanswered Questions; Charles Leonard Bernstein, (six talks at Harvard 1976).

- The Psychology of Music Teaching; Edwin London & Charles Leonard, editor, 91971).

- Twentieth Century Music; Peter Yates, George Allen & Unwin LTD, London, (1975).

- Musical Instruments Through the Ages; edited. by: Anthony Baines,(1968).

- The Pelican History of Music Edit. By: Robertson and Steves.

- The New World of Electronic Music; Walter Sear, Alfred Publishers-New York(1974)

- Impressionism in Music; Christopher Palmer, Hutchinson Uni. Library(1966)

- A History of Western Music; Christopher Headington,(1971).

- Singer and Accompanist; Gerald Moore, Methuen and Co. Ltd: London 1967.

- Music in the Medieval World; Albert Sear, Edited, Wiley Hitchcock,(1962).

- The Psychology of Music; John Booth Davies, Hutchinson Univ. Library,(1973).

- The Infinite Variety of Music; Leonard Bernstein, Plume Books,(1974).

The Baroque Concerto; Arthur Huchings,(1952).-

- The Form of Music; William Cole, The Associated Board of the Royal Schools of music, London,(1961).

- The Classical Style; Charles Rosen, Faber,1971.

- The Lives of the Great Composers; 2 Volumes, Futura Publications Ltd, Harold C, Schonberg,(1964).

- Masters of Music; percy M. Young:

Tchaikocosky-Haydn-Mozart. Beethoven-Schubert-Dvorak-Stravinsky, Benn White,(1966).

- Reclams: Konzertfuhrer "Orchestermusik"; von: Hans Renner(1963).

- Georg Knelper; Musik Geschichte des XIX. Jahrhunderts. (Henschelverlag Berlin 1961).

- The Oxford Companion to Music; Schoks-Ninth edition-(oxford 1955).

- The International Cyclopedia of Music and Musicians; Oscar Thompson. 10th edition-Dood,

Mead(1975).

- Dictionary of Twentieth Century Music; Edited by. John Vinton-Thames and Hudson.(1974)
- Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre, Edition Petess(1955).
- A History of Music and Musical Style; Ulrich and Pisk-Harcourt Brace and World(1963).
- A Pictorial History of Music; Paul Henry Lang and Otto Bettmann (Norton)(1941).
- The Heritage of Music Style; Donald H. Van Ess Holt, Rinehart and Winston inc.(1970).
- Medieval Music; John Caldwell-Hutchinson (1978).
- World of Culture-Music; Mewsweek Books (1974).
- The Stream of Music; Richard Anthony Leonard. Jarrolds (1945).
- The Persuit of Music; Walford Davies(1948) Thomas Nelson and Sons LTD.
- Music and Meaning; Wilson Coker, Free Press(1972).
- The Interpretation of Music; Thurston Dart, Hutchinson Uni, Library(1975).
- From in Music; Stewart Macpherson.(1962).
- Fundamentals of Musical Composition; Arnold Shoenberg. Faber.(1973).
- The Beethoven Companion; edited by: Denis Arnold and Nigel Fortune-Forber(1973).
- A Handbook of Musical Knowledge; James Murray Brown.(1971).
- Selected Letters of Beethoven; Emily Anderson, edit by: Alan Tyson Macmillan(1976).
- Mozart‘s Brief; edited by: Willi Reich Hanesse(1948).
- Stravinsky; Percy Young-Benn White(1969).
- An Outline of Czech and Slovak Music; Orbis-Prague(1964).
- Wagner; On Conducting; W. Reeves(4th edition).

المؤلف في سطور:

يوسف السيسي

* ولد بالمنوفية عام 1935.

* تخرج عام 1956 في كل من: المعهد العالي للموسيقى المسرحية.. وقسم الأدب الإنجليزي بكلية الآداب-جامعة القاهرة.

* أتم دراساته بأكاديمية الموسيقى والفنون المسرحية بفيينا عام 1965 في كل من: التأليف الموسيقي، وقيادة الأوركسترا وحصل بأعلى التقديرات على شهادتين في «النضوج الفني» كما درس بالأكاديمية الصيفية العالمية بنيس عامي 1963 و 1964 وحصل على شهادة إنهاء الدراسة في قيادة الأوركسترا أيضا.

* عين قائدا لأوركسترا القاهرة السيمفوني، وقدم مئات الحفلات الموسيقية وعروض الأوبرا والباليه بالقاهرة ومن مدن مصر منذ عام 1965 وحتى الآن.

* قاد الأوركسترات الأوروبية الأولى في: النمسا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا (بشطريها) وبولندا و بلغاريا.

* عمل أستاذا زائرا بمعاهد مصر الموسيقية في علوم التأليف الموسيقي، وهي-كلية التربية الموسيقية-معهد الكنسرفتوار-المعهد العالي للموسيقى العربية.

* عمل محاضرا في الثقافة الموسيقية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وقدم مئات البرامج الموسيقية بالإذاعة والتلفزيون بمصر والكويت.



فكرة القانون

تأليف: دينيس لويد

ترجمة: سليم الصوي

مراجعة: سليم بسيسو

* كتب مئات الأغاني العلمية للأطفال، والموسيقى التصويرية للإذاعة المصرية، والتلفزيون المصري والأمريكي. كما نشر مقالات عديدة بالصحف والمجلات بمصر والكويت.

* عمل رئيسا لقطاع الموسيقى والأوبرا بوزارة الثقافة بالقاهرة.

* عمل أستاذا ورئيسا لقسم التأليف بالمعهد العالي للفنون الموسيقية بالكويت.